الفن التشكيلي في العالم العربي:

قضايا وإشكاليات

- النقد والتذوق العام في الفنون التشكيلية
- الفن الحديث والحداثة في الفن: مصطلحان في أزمة
- الحداثة أو الوجه الآخر من الارتباك التشكيلي العربي
- لغة الفن التشكيلي في القرن العشرين
- ملامح من الحركة التشكيلية الحديثة في تونس
- الرومانسية والاستشراق الفني والتمصر، في النصف الأول من القرن التاسع عشر
- تأملات في «مائيات» عمر أنسي
- يحيى التركي، رائد الرسم التونسي
- جواد سليم، الحاضر الغائب

النقد والتذوق العام
في الفنون التشكيلية الغربية

د. زينات البيطار *

إن ازدهار الفنون التشكيلية يقوم على تفاعل العلاقة العضوية بين الأضلاع الأساسية لثالوث الإبداع الفني: «الفن، النقد، الذوق العام». بحيث يشكل التفاعل هذا نسقا داخليا بين اضلاع الثالوث الإبداعي نسميه «روح العصر»، وبه تتبلور روح الحضارة، وروح الشعب، وأنساق من القيم المادية والروحية، التقليدية منها والمتجددة، لابد أن تتحرك على أرضية فكرية ومعرفية مرنة تتيح للفن والنقد والجمهور مناخا من الحوار والتكامل الإبداعي. وإن كان تاريخ الحضارات الفنية العالمية قد عرف ازدهارا عريقا قبل ظهور النقد بمفهومه الحديث(حيث تم الانفصال بين النقد وتاريخ الفن في القرن الثامن عشر، إذ اعتبر ديدرو أبا للنقد الحديث، ووينكلمان الأب الفعلي لتاريخ الفن بوصفه علما مستقلاً منذ القرن التاسع عشر) إلا أن الشعوب ارتكزت على بنى فكرية وروحية وعلمية شكلت ايديولوجية

* كلية الفنون الجميلة - بيروت - لبنان

لفنونها في العصور القديمة والوسيطة نظرا لارتباط الفن بالدين، وبالتالي ارتباط الفن بالقيم والشعائر والطقوس الدينية. فكان النص الديني هو بمثابة الأرضية النظرية الموجهة للفن، وكانت الأعمال الفنية قد نشأت خدمة للشعائر السحرية في بداية الأمر، ثم الدينية. وكان عبق العمل الفني مرتبطا بوظيفته الشعائرية عند الشعوب (أي الجمهور) القديمة، وكانت الشعائر بمثابة تعبير عن تلاحم الفن والتقاليد الدينية والجمهور(ديانات بلاد ما بين النهرين - ديانة الفراعنة - الديانات الكنعانية - الديانة الصينية والهندية والفارسية - الديانة اليونانية والرومانية - الديانات المسيحية والدين الإسلامي). لذا يمكننا القول إن القيمة المتفردة للعمل الفني الأصيل، وجدت أساسها في الطقوس المصاحبة لمنشئه، والتي تمثل قيمته النفعية. ومع ظهور معالم عبادة«الجمال» العلمانية، التي أخذت تتطور في عصر النهضة(استنادا إلى الفكر اليوناني والروماني الكلاسيكي القديم) بدأ الأساس الطقوسي بالاضمحلال تدريجيا ليحل محله لاهوت الفن الخالص، أو الفن للمتعة (الباروك والروكوكو)، والفن للفن إثر الثورة البرجوازية الفرنسية. وبدأ النقد الفني يتبلور بوصفه حقلا نظريا مواكبا لحركة الفن الحديث. فقد تطورت الفنون واستقرت أنماطها وفق الزمان والمكان والمادة، وطبيعة السلطة السياسية والاقتصاد والمعرفة والايديولوجيا (دينية أم علمانية)، وكذلك النص النقدي الفني ارتبط بذات السياق التطوري لحركة الفنون.

ما نريد تلمسه في هذا البحث هو مدى حيوية التفاعل بين النقد (النص النظري) والفن، والذوق العام عند الجمهور، وكيف يمكن تقدير العلاقة الداخلية المحفوفة بسطوة المعرفة والتنبؤ بالأصيل وصناعة«الجميل» العتيقة، والقدرة على استنهاض العبق فينا، في زمننا الصعب ، المحاق بشتى الأزمات، و«الظامئ» للأمن الثقافي والاجتماعي. على كل حال لسنا وحدنا في نهاية هذا القرن نعيش قلق الإبداع، ورغبة البحث عن الأصيل والرائع والخلودي في ظل الغزو التكنولوجي والكمبيوتر ووسائل الاتصال الفضائي. فللفن سطوة سحرية أسرت المتلقي عبر التاريخ، سواء، كانت سطوة دينية أم علمانية. وللنص النقدي سطوة معرفية وإبداعية تاريخية، تبلورت مع تبلور الفكر الكلاسيكي اليوناني، وشكلت منطلقا جماليا للمثقف بشكل عام، وقاموسا للفنانين وأصحاب الاختصاص، ودليلاً

للجمهور والذوق العام نحو الأصالة. لقد اختلفت طرق الإدراك البشري على المدى الطويل للتاريخ وفقا لمتغيرات الظروف التاريخية والطبيعية وحياة المجتمعات، وتطور الآلة والمادة والتقنيات، واختلفت طرق وأساليب النقد الفني في فهم الظواهر الفنية، واختلف الذوق العام حول مفهوم العبق، الفني والأصالة بين عصر وعصر، وبين فئة وفئة اجتماعية وفقا لمعطيات الثقافة والإدراك الحسي، وثقافة العين ونمط السلطة والمعرفة. فالأعمال الفنية تستقبل من الجمهور ويتم تقييمها وفق مستويات مختلفة من الذوق العام. غير أن هناك محورين يبرزان غيرهما: الأول يبرز القيمة الطقوسية للعمل الفني، أما الآخر فيربط قيمة العمل الفني بقابليته للعرض[1]. وبعد أن كانت القيمة الشعائرية للفن تحصره في جمهور المعبد أو الهيكل أو الكنيسة، ولم يعترف به آنذاك بوصفه عملاً فنيا إلا في وقت متأخر(الدراسات التاريخ ـ فنية). واليوم، مع تطور السوق الاستهلاكي والاستنساخ الآلي للعمل الفني، ثم التأكيد على القيمة الاستعراضية للعمل الفني، بات للفن وظائف جديدة تماما عن سابقتها، وبات للفن جمهور واسع، متنوع الذوق والرؤية والقيم والفهم لوظيفة الفن. وقد تزايدت قابلية العرض للعمل الفني إلى درجة تحول بها التغير الكمي بين المحورين إلى تغير كيفي في طبيعته، مع ظهور الحداثة بكل تياراتها التي تنتهي (Isme)، أدى إلى ظهورمدارس نقدية ودوريات متخصصة بالنقد الفني وبروز حاجة لتدريس النقد الفني، وتاريخ الفن وفق الأصول الأكاديمية في الجامعات، وكذلك انتشار المتاحف وصالات العرض التجارية، مما أوجد سوقا فنية تدور في فلك البورصة المالية العالمية، متحركة في بعض الدول الغربية، وثابتة في بعضها بما نطلق عليه اسم بورصة الفن. أي القيمة الفنية = (تساوي) قيمة نقدية، تؤثر على التوجهات السريعة والمتبدلة في الذوق العام طيلة القرن العشرين.

النقد الفني: الماهية والتحولات

يحمل النقد في ذاته علاقة جدلية ديناميكية بين الفن والمجتمع أي الذوق العام، منذ بزوغ ملامحه الأولى في العصر الكلاسيكي اليوناني. فالنقد، بوصفه ضرورة تاريخية اليوم لضبط العلاقات القيمية(أنساق القيم) في المجتمع المعاصر، باتت له وظيفتان كضابط أو منظم لها: الوظيفة الأولى مباشرة: تنطلق باسم المجتمع والجمهور إلى الفن، لتهديه (أي الفن) نحو منظومة القيم والتوجهات التي يتميز بها هذا المجتمع أو يطمح إليها، أما الوظيفة الثانية فهي معكوسة: أي تنطلق من الفن إلى المجتمع مهمتها تقديم وتفسير القيم المبتكرة والجديدة التي يطرحها الفنانون في أعمالهم. فالنقد يقوم على أرضية من الحوار البناء بين الفن والذوق العام، وهو صوت، المجتمع والجمهور، وصوت الفن والفنان في آن، ولكي يتم ضبط إيقاع الحوار بين الفن والذوق العام، لابد للنقد الفني أن يقوم على العلم والمعرفة والموهبة. وللناقد صفة الحكمة والاتزان والشغف والنبوءة في قياس نبض العصر والمفاصل الثورية فيه والمحطات المضيئة في تراثه أو تقاليده الفنية والتزام الموضوعية في قراءة الظواهر الفنية، والعدل بين المجموعات والتيارات والتوجهات الفنية من جهة، وبين مجموعة القيم السياسية والاقتصادية والاجتماعية والجمالية التي تتفاعل في المجتمع في آن من جهة أخرى ، فالنقد والناقد ساهم ويساهم في نسيج القماشة الفنية للمرحلة المعيشة، وهو جزء من القوة والإرادة المعرفية

التي تشكل في النهاية الاستيعاب الموضوعي للواقع وسياقه الجمالي. ومن المفترض أنه - أي الناقد - الباحث الطليعي عن الحقيقة التي تجسد روح وفكر وطموحات العصر، وبالتالي فهو يؤرخ اللحظة الراهنة في الحياة الفنية المتحركة بكل قيمها وإرهاصاتها، وخصوصيتها، مما يطرح السؤال البديهي: إلى أي مدى تساهم شخصية الناقد المعرفية والذاتية في إثبات مصداقيتها عند الرأي العام والفنانين؟وهل كل المجتمعات على مستوى من الإدراك لدور النقد في بلورة الذوق العام؟ وما هي شروط الدور الفاعل للنقد البناء في التأثر والتأثير في الذوق العام؟ إن لكل حوار شروط وجود، ولكل نقد بناء ظروف زمان ومكان وآلية معرفة وسلطة ، سواء كانت سلطة دينية أوسياسية، تهيىء المناخ الديمقراطي لبلورته وإبداعه وتمنحه المصداقية والفاعلية في التأثير الإيجابي على الفن والذوق العام أي المجتمع. فهل بمقدور النقد التحكم في مسار التذوق العام؟ ومن يتحكم اليوم بهذا المسار؟ إن ظروف نشأة النقد تاريخيا حددت شروط وجوده إلى حد كبير، وعلى الرغم من وجود حضارات فنية عريقة في المجتمعات القديمة(حضارة بلاد ما بين النهرين، الحضارة الفرعونية، حضارة الهند والصين، حضارة الساحل الكنعاني)، إلا أن بذور الفكر النقدي برزت في اليونان منذ القرن الخامس ق.م. عند أعلام الفكر الكلاسيكي اليوناني، افلاطون وارسطو، في كتاباتهم عن «الجميل» والرائع. ذلك أن طبيعة النظام السياسي والاقتصادي ومنظومة الأفكار التي رافقت ازدهار فنون العمارة والنحت والتصوير، وكذلك تطور الفلسفة وعلم الجمال والعلوم بشكل عام، والدور الذي لعبه الفن في الحياة الاجتماعية، وفي التربية الفنية والأخلاقية للمدرسة اليونانية، وإقامة المعارض والمسابقات في الأماكن العامة خارج المعبد، ونشوء المسرح ومفهوم الجمهور والمتلقي، أخذ يهيىء لما يسمى بالذوق العام، أو مفهوم الجمهور والمتلقي، ومفهوم الجميل والرائع والأصيل، والحقيقي، والمتفرد، وساهم في بروز شخصيات فنية أمثال : بوليكليت، فيديا،ميرون، ليسيب، براكسيتيل، كسينوقراط، بوليغنون[٢] فقد لمعت أسماء شخصيات فنية في النحت والعمارة والتصوير في هذا العصر، ونتيجة للأفكار الديمقراطية المتداولة آنذاك والطامحة لتحرير روح الفرد من أجل الإبداع وبناء مجتمع مدني مثالي تحكمه منظومة قيم متناسقة: سياسية واقتصادية وثقافية وجمالية ووطنية ومدنية اتخذت معايير وقوانين وقواعد عرفت بالكلاسيكية المثالية. إن طبيعة ونمط السلطة السياسية والدينية والمعرفية هيأت المناخ الفني لظهور ما يسمي بالفكر الفني النظري والعملي، وكذلك النقد وتاريخ الفن والحوار الفني والذوق العام حيث لم يكن النقد آنذاك حقلا قائما بذاته، بل يشكل جزءا من العلوم الفنية نتيجة زوال الجدران الصماء بين العلوم. فاختلط النقد بالفلسفة والتاريخ وعلم الجمال وعلم الأخلاق والتراجيديا والميثولوجيا والعلوم التطبيقية الأخرى. أضف إلى ذلك أن الحضارة الفكرية الهيلينية أرست قواعد النص النقدي للأعمال الفنية فحملت أدبياتهم عن الفن مجمل أشكال التعاطي مع العمل الفني بدءا بالآراء النظرية، وسيرة حياة الفنانين، والنصوص الوصفية والشعرية، والأمور المتعلقة بالتربية الفنية والأخلاقية من خلال الفن. كما أن العديد من الفنانين ترك كتابات وآراء حول الفن من خلال تجربته الشخصية(كتاب بوليكليت «Canon» في القرن الخامس، حول تمثاله دوريفور ، ومبدأ التوازن في الحركة، ومفهوم النسب في جسم الإنسان)، كذلك خواطر وآراء بعض المصورين في القرن الرابع

ق.م. امثال: افرانور، ابيليس، بامفيل، الذين طلبوا من الفنان ضرورة دراسة الهندسة وعلم الأرقام والرسم. كل هذه النصوص تؤكد مسالة تاسيس وتنظيم المعرفة الفنية نظريا ودعمها بأسس عملية تربوية تجعل الفنان مثقفا، وبالتالي مبدعاً ومسئولاً أمام المجتمع، ومنظومة قيمه الدينية والمدنية والمعرفية، وطموحات السلطة في بناء مجتمع جديد، وبالتالي لمعت وبرزت شخصيات سجلت فرادتها في تاريخ الفن الكلاسيكي القديم. إن أهم ما تطلّبه الذوق العام من الفنان آنذاك قدرته على تمثيل القيم الدينية والمدنية المطلوبة في المجتمع اليوناني الطامح لفكرة العدالة في العالم الأخلاقي والاجتماعي وفكرة الحرية في الحقل السياسي، والاهتمام بالإنسان وخلق إنسان مثالي هو المواطن اليوناني المثالي، وتحقيق مفهوم«الرائع» و«الجميل» وفقا لجمالية «الكمال» الروحي والجسدي.

وتعود للفكر الجمالي اليوناني القديم ريادة تأسيس العمود الفقري لطرائقية النقد الفني التي تقوم على عدة مهمات :

١ ـ تفسير وشرح الموضوع للعمل الفني(غالبا الطابع الأخلاقي له ethique)

٢ ـ تقييم الجدة والمهارة التقنية.

٣ ـ الصحة الروحية والجسدية في الفن.

٤ـ المعالجة الأسلوبية والإيهام التشكيلي أي بما يشمل العلاقة العضوية للشكل والمضمون. كما أن الأدبيات الجمالية والنقدية خرقت السيادة الأحادية لمفهوم الشعائرية في الفن كوظيفة، فأصبح الفن جزءاً لا يتجزأ من حركة التغيير في الشكيلات الاجتماعية والسياسية السائدة تاريخيا في المجتمع العبودي القديم، ومفصلا ثوريا في وظيفة الفن والفنان وعلاقتهما بالمجتمع والجمهور - المتلقي - نتيجة خروج الفن من المعبد أو الهيكل في هذه الحقبة من تاريخه إلى الأماكن العامة، ليلعب وظيفة جديدة هي التربية الأخلاقية والروحية، وخلق روح المنافسة بين الفنانين، والسعي للجمع بين النظرية والتطبيق في العمل الفني(النظرية العلمية، علم التشريح، الهندسة، الرياضيات، الكيميات، النسب) إضافة إلى ميثولوجيا الديانة الوثنية اليونانية أي الخروج في الفكر الفني إلى حيز النقد القائم على العلم والمعرفة بالشي»، فجمعت فنونهم ونقدهم بين ثنائية الوظيفة والذوق العام: الوظيفة الشعائرية والذوق الجمالي القائم على العلم والمعرفة بأصول الفن ومهاراته. خلاصة القول: انطلق الفن في هذه الحقبة من تاريخ الحضارة البشرية إلى منطق التعاطي النظري والتطبيقي المتجانس مع الإنسان والطبيعة والدين لأول مرة، ممهدا بذلك الطريق لكل العصور الفنية التي ساد فيها مناخ من الازدهار الفكري المنفتح على الإنسان وهمومه وأحلامه وتطلعاته نحو الأفضل والمثالي أو نحو الكمال(فالنقد يحمل في ذاته وعودا بالكمال الفني غالبا). وقد استفادت الإنسانية من التجربة الجمالية اليونانية على مراحل، ووفق نظام السلطة السياسية والدينية، حيث لم يسجل العصر الروماني في النقد أو النص الجمالي والنظري محطة إبداعية مماثلة نظرا لاختلاف منطق السلطة والمعرفة، رغم خروج الفن إلى الشوارع والساحات العامة والمباني المدنية والفيلات والقصور.

فالحضارة الرومانية (المرحلة المتأخرة في العصر القديم سادت لمدة ستة قرون تقريبا) لم تنتج فكراً نقديا بالمعنى الإبداعي نظراً لسيطرة النظام العبودي والإمبراطوري، واتساع المستعمرات وانشغال أباطرتها بالحروب ومتعة العيش، فطغت النزعة الدنيوية - الحسية والواقعية على فنونهم وعلى حياتهم، كما أن الفنون في هذه الحقبة تداخلت فيها العناصر الاتروسكية والاغريقية - إضافة إلى المؤثرات الشرقية، والايبرية والجرمانية والبربرية وغيرها، فقد امتدت حدود الإمبراطورية الرومانية من دجلة والفرات إلى بريطانيا مما جعل إمكانية تطور الفنون ضمن منظومة قيم متناغمة لأمر صعب ومعقد(نذكر من أدبيات هذه الحقبة خواطر شيشرون - بلين، بلوتارخ، ولكن الأبرز هو أفلوطين - الذي اثر إلى حد كبير على الفكر الجمالي الوسيط، مطوراً أفكار أفلاطون باتجاه ربط الجمال والإبداع بالدين والقوة الروحية الإلهية)، وغالبا ما يتراجع الإبداع في الفن لدى غياب ظروف تطوره، فالفن الروماني تراجع عن المبادئ الكلاسيكية اليونانية وقيمها نظراً لاختلاف السلطة والمعرفة، وتنوع الذوق العام بين المركز والمستعمرات وبين حقبة وحقبة (تخللت المرحلة الملكية الرومانية المبكرة سيطرة اتروسكية [٣] في القرن الخامس ق.م. في العمارة والنحت، تبعها دخول المؤثرات الإغريقية، والقيم الكلاسيكية في القرن الرابع ق.م. والتي استمرت حتى عصر أغسطس). وهناك أمور ثابتة أولها أن الرومان أخذوا الفن عن الإغريق، ولم يتصفوا بالمواهب الفنية الأصيلة في فترة قيام السلطة الملكية وحكم القناصل وحكم الجمهورية أي حتى القرن الأول. وقد بقيت معالم المؤثرات الفنية والميثولوجية الاتروسكية والإغريقية واضحة في فنونهم بدرجات متفاوتة أي في العهد الأول (الاتروسكي) والعهد الثاني.

ومع أن المرحلة التاريخية في كل من إيطاليا واليونان بدأت في وقت متقارب، إلا أن الإغريق وصلوا أعلى درجات المدنية والحضارة الفنية في القرنين الخامس والرابع ق.م. (نتيجة التناغم والتنسيق بين آلية السلطة والمعرفة)، وحين ازدهرت مدينة روما، وسيطرت على كل إيطاليا ازداد الاحتكاك بالإغريق مما أدى إلى الاندماج الخطير في الثقافة الإغريقية والفن الإغريقي، الذي تشبع به الرومان في العصر الجمهوري المتأخر(حتى آخر القرن الأول ق.م. في عهد أغسطس) وبدأت في العصر الإمبراطوري لاحقا مرحلة إنتاج فن هو مزيج ما بين الاتروسكي والإغريقي عرف بالفن الإمبراطوري (المتنوع الشعوب والحضارات والميثولوجيا، وبالتالي الذوق العام والمهارة التقنية)جذب إليه الشعوب الواقعة تحت سيطرتها، وبدأ الابتعاد تدريجيا عن المثل العليا الكلاسيكية - اليونانية. ونستطيع أن نميز في هذه الحقبة اتجاهين مختلفين:

- أحدهما أسلوب وذوق ارستقراطية البلاط، ويتميز بثقافة هللينية واتجاه مثالي.

والآخر اتجاه ذوق جماهيري هادئ، واقعي مطابق للطبيعة، ويلائم الطبقة الوسطى الأكثر مرونة، ويحاكي همومها وذوقها وإمكانياتها المادية والثقافية.

ففي العهد الإمبراطوري الأول تحولت روما إلى الاقتصاد النقدي، وإلى الثقافة المتحضرة

والمتنوعة، فأدى ذلك إلى ازدهار الفنون، وارتفاع مكانة الفنان، وازدياد الطلب على الأعمال الفنية. ولكن بقيت النظرة إلى النحاتين، ومعظمهم من الإغريق المتكسبين أو الأرقاء أو المستقدمين، لذا كان الرومان ينظرون إليهم باحتقار(عرف آنذاك من الفنانين فقط كل من مارسياس، وبازينيل)، ولكن بعد فترة اعتمد الرومان على الفنان الروماني الذي اتبع وسيلتين: إما نسخ أعمال مطابقة تماما للتماثيل اليونانية القديمة الأصيلة، وإما اتباع نفس طريقة النحاتين الإغريق دون التقيد بمدرسة معينة أو فترة زمنية معينة. وبدا النحت الروماني عبارة عن تكرار لأشكال التماثيل الإغريقية مع نزوع واقعي يعبر عن الخصائص الفردية مهما بلغت قباحتها(جمع بين المثالية والواقعية في العديد من أعمالهم). وقد ازدهر إنتاج التماثيل النصفية والكاملة للأشخاص النافذين في السياسة والتجارة والحروب. صفوة القول (لقد تجاذبت الذوق العام المتنوع والمتعدد والمتفاوت في مستوى الرؤية والتوجه والهواجس، تجاذبته في العصر الروماني مجموعة قيم متباعدة، متناحرة تفتقر إلى التناغم ووحدة النسق السائدة في الفن اليوناني، والذي قام أساساً على منظومة وحدة القيم الجمالية - الأخلاقية - Ethiques Ethetiques والوطنية، وكذلك علاقة التفاعل بين آلية السلطة والمعرفة). فقد افتقرت الدولة الرومانية إلى التنسيق بين آلية السلطة والمعرفة في مجال الفنون نظراً لاختلاف شروط قيامها ووجودها وتطورها، ويبرز نمطان من الفن الروماني:

١ - الفن الروماني المركزي، ذو التأثيرات الكلاسيكية - الإغريقية في روما وضواحيها.

٢ - الفن الروماني في الأقاليم style provenciale، أو في أطراف الإمبراطورية في كل من آسيا وإفريقيا.

ففي كل منطقة جغرافية ساد ذوق جمالي، وروح شعب، وحضارة محلية طبعت القواعد الكلاسيكية اليونانية - الرومانية الوافدة بطابعها الخاص المحلي (الآثار الرومانية والميثولوجيا في الشام تختلف عنها في شمال إفريقيا: ليبيا، المغرب، مصر، كما تختلف في مضمون طقوسها ورموزها وآلهتها وأسلوبها أيضا عن تلك التي سادت في الفن الروماني المركزي). لذلك نلاحظ غياب النص الجمالي والنظري المتسق بعلاقة عضوية مع الذوق الجمالي العام لدى الشعوب الخاضعة للامبراطورية الرومانية نظرا لظروف انتشارها الواسع في المكان والزمان وطبيعة السلطة والمعرفة. ولابد من التأكيد أيضا على مسألة أساسية في علاقة النقد والذوق العام أو علاقة الايديولوجيا الفنية وروح الشعب ،وحاجته لأدوات تعبير عن مفهومه للجميل، والرائع، وهي مسألة انهيار القيم الروحية - الإنسانية في المجتمع الروماني رغم انتشار الفنون وسيطرة الاتجاه الشعبي الواقعي على مجملها (خاصة في النحت) مما أدى إلى ظهور القيم الروحية المسيحية من ضمن جسم الإمبراطورية الرومانية الجغرافي والتاريخي والسياسي، المناهضة للانحلال القيمي الروماني في المجتمع والرافضة لمفهوم الجميل والرائع الكلاسيكي (التناسب، التناسق، الواقعية، الحركة وغيرها).

لقد سجل ظهور المسيحية في جسم الإمبراطورية الرومانية (ولمدة ٣٠٠ عام تقريباً) ظهور فن مغاير تماماً في الشكل والمضمون للفن الروماني، هو الفن المسيحي المبكر(جداريات الكاتاكومب - أو

فن المقابر)، الذي انتشر في فلسطين ولبنان وسوريا ومصر ،وانتقل من اليونان إلى روما، استجاب في بنيته الشكلية البسيطة والبدائية إلى الحاجة الروحية للشعوب الرازحة تحت وطأة الظلم والتعسف الروماني. فالشعوب تخترع آلهتها لتعبدها، وما كان من ردة فعل ضد التماثيل الرومانية التي فقدت مصداقيتها الروحية والإنسانية والنفسية في إرضاء الشعوب أو الجمهور، وماكان من الذوق العام أو الشعب إلا أن يبحث عن «جميل» و«فني» يمنحه السكينة والأمان والتوازن بين الأرضي والسماوي، الديني والدنيوي، الحسي والروحي. وإن كان هذا «الجميل» لايقوم على قواعد ونسب ومعايير علمية(كما في الكلاسيكية الإغريقية)، بل كانت أفكار المسيحية وتعاليمها ذات أشكال ورموز بدائية في تقنية تصويرها الأولى.

إن مفهوم الجمال «المسيحي» شكل نقيضا لمفهوم الجمال«الوثني» (٤) الكلاسيكي القديم رغم ان المسيحية في بداية انتشارها الأول استندت إلى بعض رموز ومهرة وحرفيين محليين في فن التصوير المبكر ثم العمارة (البازيليك فيما بعد في القرنين الخامس والسادس م)، ذات منبت توراتي وروماني ، ولكن ترافق مفهوم الفن المسيحي بوصفه فنا تبشيريا بدين المسيح المخلص، ونشر قيم الخير والمحبة والعدل والتسامي ترافق مع ظهور نصوص نقدية حول الفن وعلم الجمال (ترتوليان، ايرونيم، كليمنت الاسكندري، أويغان، اوغسطين) مسيحية تدين الفن الوثني القديم، وتشرح انحطاط قيمه الروحية، اي تؤكد سلبيته، ليس فقط كان تجسيدي لهذه القيم السلبية، وإنما أيضا كمفهوم«الجمال».

لقد ساد العصر الوسيط ذوق جمالي عام مرتبط بالنص الديني للأديان السماوية المسيحية والإسلام وفي الشرق بالذات» وكان النص الديني «الإنجيل والقرآن الكريم» قد أوجد منظومة قيم جمالية - أخلاقية تحكمت في الذوق العام وقادته روحيا لقرون طويلة، وأعادت للفن قيمته ووظيفته الشعائرية. وفي كلا الفكرين المسيحي والإسلامي قيم جمالية تستند إلى قيم ومفاهيم الروحانية، والرمز، والتجريد، وتناسق البعدين الأرضي والسماوي، الديني والدنيوي، الأفقي والعامودي (في التصوير والعمارة والزخرفة) جاءت بمجملها كرد فعل ورفض لمنظومة القيم الوثنية التي تداعت أسسها الروحية والإنسانية فاستدار عنها الذوق العام، لأنها لم تعد تستجيب لحاجته النفسية والاجتماعية، وبالتالي فقدت عبقها الجمالي. ففي القرون الثلاثة الأخيرة من عمر الامبراطورية الرومانية، أي حتى عام ٣١٣م(تاريخ اعتبار الدين المسيحي دين الدولة الرسمي إثر صدور صك ميلان في عهد قسطنطين (٥))، ساد اتجاهان في الذوق العام لدى الشعب الخاضع لروما:

الأول: رسمي كلاسيكي وثني - روماني.

والثاني: سري، شعبي بدائي مؤمن بتعاليم المسيح، ومستلهم لنصوصها في ذوقه وفنه وسلوكه، وهو الفن المسيحي المبكر الذي قام على منظومة صور ورموز أصبحت أساسا للأيقونغرافيا المسيحية في الفن (الجداريات، كاتاكومب الايقونات، والمنمنمات).

ونجد عند أوغسطين (القرن الرابع م) تعليلا لانتصار البربر (الملوك الجرمان) على الحضارة

الرومانية العريقة، يتلخص بتفوقهم الأخلاقي على الانحطاط في روما. فقد وضع أوغسطين أسس منظومة القيم الجمالية المسيحية في كتابين: Ucnobedu والدولة الألهية، التي توجه فيها إلى الشباب، وتأثير الفن على ذوقهم وسلوكهم. ففي كتاباته النقدية يحدد الجمال والهارمونيا بعلاقتهما بالخالق. فالجمال برأيه علاقة تفاعلية بين «الداخل» و«الخارج»، بين الله والإنسان ، فالجمال يخضع بقوانينه (العدد، التوازن، الوحدة، التواصل) لقدرة الله. الله مصدر كل جمال، وهو أرقى جمال. والجمال رمز لتضافر الخير والحقيقة. لذا احتلت صورة السيد المسيح(الراعي الصالح) جدران المقابر كاتاكومب في إيطاليا، والمعابد (الكنائس)لأنه مثل قيما روحية وإنسانية احتاجها الشعب انذاك، بغض النظر عن الشكل البدائي والفطري المفتقر إلى ادنى النسب والقواعد في التصوير(الرسم واللون والأبعاد)، لكنه استحوذ على مخيلة وقلوب الناس والذوق العام. وقد لعبت الكنيسة ورعاتها دوراً أساسيا في إحكام القبضة الايديولوجية على الفن في الشرق والغرب معا في روما وبيزنطة، على الرغم من أن الفن المسيحي سار باتجاهين ـ أسلوبين ـ مختلفين في كل من الكنيستين بعد انقسام الامبراطورية الرومانية إلى جزءين: شرقي أرثوذكسي عاصمته بيزنطة، وغربي كاثوليكي عاصمته روما، لكن النصوص النقدية والجمالية المسيحية البيزنطية المبكرة أثرت طيلة القرون الوسطى على مسار الفن في بيزنطة وروما.

وفي الحقيقة ارتبط الفن باللاهوت، وبات الفن يلعب دوراً تبشيريا لنشر تعاليم المسيحية والإيمان بها، وقد ارتبط علم الجمال البيزنطي الذي قام على نقد الوثنية الكلاسيكية، بقوالب فنية ثابتة في الشكل والمضمون في الايقونات (التي قام برسمها الرهبان، ضمن شروط وقواعد محددة تعتبر جزءا من الشريعة المقدسة الارثوذكسية، لا يجوز تجاوزها أو الإبداع فيها). ومن هنا فقد حدث من عملية التجديد والخلق والتميز والفرادة لدى الفنان، وبات الفنان مرتبطا بالكنيسة وأصول الدين في التصوير والأحجام والألوان والموضوعات والمادة والتقنية، لأن السلطة السياسية هي ذاتها السلطة الدينية، وهي الوسيط بين الفن والشعب، وواضع أسس ومفاهيم الجمال، والموجه للذوق العام في كل الفنون وما شهدته بيزنطة من صراع ضد التصوير في القرن الثامن (٧٢٦ ـ ٨٤٢م) والتاسع إنما أظهر ثنائيه الرأي في الصف الكنسي بين السلطة السياسية والكنيسة، انعكس على الرأي العام حيث جرى تحطيم المئات من الأيقونات في الكنائس والبيوت إبان حكم الامبراطور ليون الثالث (٧١٧م ـ ٧٤١م)، الذي استند إلى حد كبير على العرب لفرض سطوته على الامبراطور ثيودوس الثالث[٦]. كذلك فإن اعداء رجال الدين استغلوا الفرصة لإضعاف سطوة الكنيسة، وقاموا بتحطيم الأيقونات لاعتبارهم أن صور الإنجيل لم تعد تفيد في تربية الأخلاق وتعميق الايمان، وأنها أصبحت تستخدم كاداة لإحكام السلطة والقوة الكنسية، لذلك نظم ليون الثالث حملة تحريم التصوير في الكنائس، وحاول فرضها على الغرب، لكن صك فرانكفورت عام ٧٩٤م، وصك باريس عام ٨٢٥م، ابرزا الموقف المناهض لتحريم التصوير في الكنائس، الذي انتهى بزواج شارلمان من ملكة بيزنطة إيرين، فاستعادت بيزنطة قوتها ، وانتحى الفن منحى جديداً عرف بالنهضة الماكيدونية(٨٢٩م ـ ٩٧٦م) طالبت فيه الطبقة

البرجوازية العسكرية والنخبة المثقفة بالعودة إلى الينابيع الكلاسيكية في الفلسفة والفن اليوناني، وتغليب الفكر العلمي على الفكر اليهودي.

وفي الحقيقة لم يغب الفكر الفلسفي اليوناني عن النص النقدي والجمالي في العصر الوسيط[٧]، لكنه كان يتمظهر بشكل غير مباشر سواء في الكتابات الجمالية والمسيحية (تأثير ارسطو، وأفلاطون، وأفلوطين) نظراً لكون بيزنطة قامت على أرض اليونان، ولم تكن تحتاج لترجمة أعمال المفكرين اليونان، على عكس أوروبا الغربية التي تعرفت على الفكر اليوناني من خلال العرب وترجماتهم، والتي لم تبرز فيها نصوص جمالية ونقدية تؤرخ المرحلة أو تظهر القيم الجمالية السائدة سوى كتابات توما الإكويني، الأبرز في قراءته لعلاقة الجمال بالفن والألوهية فضلاً عن فلسفة الطبيعة التي نادى بها، وقد اهتم بتأثير الجمال والفن على الإنسان وسلوكه، وركز على مسألة الكمال، والتناسب، والعفوية والوضوح، والتناغم، وقد مجد نعمة الحواس: النظر والسمع وقدرتهما على التنعم بالجمال واستيعابه متبعا فلسفة أوغسطين بوحدة الخير والجمال في الفن(وقد أثر على دانتي لاحقا)، وهناك أيضاً كتابات أحد أبرز مثقفي عصره في إيطاليا في القرن الثالث عشر، وهو فيتلو، الذي عرف فكر ارسطو والفكر الفلسفي العربي، وخاصة أعمال الكندي في علم المنظور، والذي اعتمد عليه لاحقا ليوناردو دي فنشي في كتاباته حول نظرية الضوء والظل. ويعتبر فيتلو أول من طرح ضرورة الأبعاد الثلاثة في الفن: خاصة التصوير، والخدعة البصرية، والمسافة التي يفترض التقيد بها لرؤية العمل الفني، وأهمية الضوء، ومبدأ الجمال في ذاته.

تعايشت السلطتان الروحية والزمنية في المجتمع المسيحي البيزنطي، والتي يتزعمها الامبراطور منذ عهد يوسيتثياتوس، حيث لجأ الأباطرة إلى عقد مجامع بغية إعادة الوحدة المهددة بالانقسام.. فسلكوا طريق إصدار مراسيم متعلقة بالعقيدة والإيمان، واصطدموا حينئذ بالواقع الصريح، وهو عدم اعتراف الكنيسة لهم بالعصمة العقائدية [٨] .. فكانت عقيدة تحطيم الأيقونات مناسبة لنزاع مرير كاد يفكك امبراطورية الشرق. إذ تواجه فيه الأباطرة والجيش والمناطق الشرقية من جهة، والرهبان (بلغ عددهم مئة ألف راهب في بيزنطة) يساندهم البابوات من جهة أخرى. ومنذ ذلك الحين تطور المجتمع والفن البيزنطي في روح مجابهة عقائدية بين الكنيسة والدولة، والشرق والغرب، فآل جنون الهرطقة إلى هجرة حوالي ٥٠ ألف راهب إلى إيطاليا، وكذلك هاجر معظم مصوري الأيقونات فازدهر التصوير الايقوني في إيطاليا آنذاك، وآل ذلك الأمر إلى فصل ايطاليا عن بيزنطة كنسيا وسياسيا. لقد فصلت الهرطقات السابقة بيزنطة عن الشرق، أما هرطقة تحطيم الايقونات ففصلتها عن الغرب، وأحيت امبراطورية الغرب من جديد، وبالتالي إحياء العقيدة والفنون المبشرة بها باعتبار أن الفن لا يرتضي بدور محايد، بل يستطيع ويجب أن يعبر عن الإيمان[٩].

هذا الصراع العقائدي أدى إلى تحرير الفن اللاهوتي من ربقة الأباطرة، وبالتالي دفع الفن إلى الازدهار والثبات في العقيدة، والإيمان، والارتباط بالحياة الروحية المسيحية شرقاً وغرباً، وبات الفن أداة للتعليم اللاهوتي، بل هو خادم اللاهوت.

ولعب الفن دور الوسيط العقائدي بين النص الإنجيلي والشعب في بيزنطة وروما، كما لعبت الكنيسة دور الراعي والحاضن للفن ووظيفته الشعائرية، وما كان من احتضان لفناني الايقونات(أي الرهبان البيزنطيين) من قبل كنيسة روما ادى إلى عودة الروح إلى إيطاليا بانفصالها كنسيا وسياسيا عن بيزنطة وأحيا دورها في أوروبا من جديد، ودفعها باتجاه النهضة إضافة إلى عوامل عديدة في القرنين الثالث عشر والرابع عشر اهمها:

- الاحتكاك بنتائج الثقافة والفنون الشرقية:

  . بيزنطة.

  . إسبانيا الإسلامية.

- حركة النقل والترجمة للفكر اليوناني من قبل العرب.
- الازدهار الاقتصادي للمدن الايطالية نتيجة الحروب الصليبية .
- انشغال فرنسا وانكلترا في حروب المئة عام.

مما جعل إيطاليا تتزعم الحياة الروحية والفنية لقرون في أوروبا، وتحقق مجمل إنجازات الفكر الجمالي والفني والنقدي الكلاسيكي الحديث الذي تحكم بالذوق العام الإيطالي والأوروبي، وتغلغل إلى بعض الحضارات الآسيوية المجاورة جزئيا.

إن عصر النهضة (Renaissance) بمراحله الثلاث الاساسية:

. النهضة المبكرة

. النهضة الرفيعة

. النهضة المتأخرة

. أثمر ذوقا عاما في الفنون الجميلة: العمارة ، النحت، التصوير، الموسيقى ، المسرح ، مازلنا ندور في فلك تأثيراته حتى اليوم سواء بالنظرية الفنية القائمة على العلم وفلسفة الطبيعة والاهتمام بالإنسان وهمومه، أو بتطوير التقنية الفنية، وتنوع الاتجاهات والمدارس والأنواع والأجناس الفنية. وأهم ما يميز هذه الحقبة من تاريخ الفن العالمي هو التلازم بين الفن وعلم الجمال والنقد بين الفنانين والأدباء والمفكرين في عملية تأثير متبادل ساهمت بإرساء أيديولوجية فنية وذوق جمالي عام هو الكلاسيكية الايطالية التي اعتمدت إلى حد كبير على الموديل أو النموذج الكلاسيكي اليوناني الروماني القديم في النظم والقواعد والقوانين والمقاييس، والنسب، والمفردات الفنية، وعلاقة الفن بالطبيعة وهموم الإنسان رافقتها حركة تطوير لكل أنساق قيمها الجمالية والأخلاقية والاجتماعية بما يتوافق وروح العصر والطبقة البرجوازية المحدثة في إيطاليا، وجوهر العقيدة المسيحية، وتطور المجتمع المدني.

تجاذب الفكر النظري الفني في عصر النهضة هواجس نقدية لواقع الحال الذي ساد أوروبا في القرون الوسطى، وجعل الفن لقرون طويلة في وظيفة شعائرية - تبشيرية محددة الأطر والقوالب في الشكل والمضمون خاصة فيما تعلق بفن التصوير: الايقونات والمنمنمات البيزنطية وفن النحت الرومانسيكي والقوطي. وبدأ أعلام الفكر النهضوي أمثال: دانتي وبترارك وبوكاتشو وجوتو، وبجوفاتي بيزانو، البحث عن سبل للنهوض باللغة والأدب والفن القومي الإيطالي، وبالتحرر من قيود التقاليد الوسيطة في العقيدة الدينية بما يتلاءم والحياة المدنية وظهور الأموال وتطور الصناعات المحلية وازدهار التجارة، حيث ظهرت طبقة من الأغنياء الطليان بدأت تبحث لنفسها عن موقع قدم في السلطة السياسية، وبما أن إيطاليا كانت آنذاك عبارة عن مدن - دويلات صغيرة - تتنافس فيما بينها بالازدهار الاقتصادي (في الوسط والشمال والجنوب) كان لابد من حدوث انقلاب على قيم القرون الوسطى، وفي السلطتين الروحية والزمنية. وبما أن معالم حضارة روما القديمة بقيت ماثلة آثارها للعيان في روما نفسها كان لابد للمثقف الإيطالي من أن يبحث عن جذوره القومية فيها، وبدأت عملية الاستنهاض والتقليد والتحديث لجمل القيم الكلاسيكية اليونانية - الرومانية القديمة الموجودة في الفلسفة وعلم الجمال وفنون العمارة والنحت والتصوير.

أولا: لأنها ترضي النزوع القومي للأنا الإيطالية.

ثانيا: لأنها تلبي حاجة الطبقة الجديدة من الأثرياء للاستعراضية - التنبوية.

ثالثا: لأنها تساعد المثقف والفنان بشكل خاص على التحرر من قيود الكنيسة (الراعي الوحيد للفن في العصر الوسيط)نحو الخلق والإبداع والتجديد في النظرية والتطبيق. إذن كان لابد من التوليف ما بين العقيدة المسيحية وسلطة الكنيسة من جهة، والعلمانية - أي والفلسفة والعلوم والفنون الكلاسيكية - القديمة الوثنية من جهة أخرى لإنتاج نسق من القيم النهضوية الحديثة التي تتلاءم وروح العصر والذوق العام الجديد فتحقق في كل قرن من عصر النهضة إنجازات إبداعية هي نتيجة حتمية للتفاعل ما بين ثالوث(الفن - النقد - الذوق العام).

وبدأت معالم القطع مع القيم الفنية الوسيطة في القرن الرابع عشر، لكن هذا القرن حمل في ذاته ثنائية القيم الوسيطة، وولادة معالم قيم فنية جديدة. وككل العصور الانتقالية، لابد أن تحمل ثوابت روحية مترسخة، وأخرى تحاول إيجاد طريقها. ومع «الكوميديا الإلهية» وفكر دانتي التوليفي والملهم للنهضة الايطالية ، بدأت ترتسم أولى ملامح النقد الفني المعاصر له [١٠]. فقد اعتبر (تسيما بويه) و(جوتودي باندوني) من أعلام فن التصوير الحديث، و(بترارك) دفع بإعجاب إبداع سيمون مارتيني، و(بوكاتشو) كتب قصصاً يصف فيها حياة الفنانين وأعمالهم وحواراتهم وجدلهم حول الفن مبدياً رأيه في إبداعهم. وفي عام ١٣٨٠ ظهر كتاب (فيليبو فيللان) حول ظهور دولة فلورنسا وأعيانها، تطرق فيه إلى الفنانين المعاصرين وأحوالهم وأعمالهم ، مقارنا إياها بالفن القديم، وضرورة توثيق علاقة الفن بالطبيعة، شارحا أسلوب جوتو ومدرسته وخصوصية التصوير عنده، وكذلك كتاب

تشينينو تشينيني[١١] (كتاب الفن أو خواطر عن فن التصوير) تطرق فيه إلى تقنيات فن التصوير، كيف تتعلم مبادىء التصوير، والتعامل مع الضوء، وبات كتابه مرجعا لطلاب الفنون طيلة عصر النهضة، خاصة أنه حاول وضع ضوابط لعلاقة الفن بالطبيعة والتلميذ بأستاذه في الفن، معتبرا جوتو أبا الفن المعاصر (القومي المعاصر)، وأهمية المخيلة عند الفنان، وعدم تقليد ونسخ الفنانين الكبار، لكي تكون لكل فنان شخصيته معتبرا أن الفن يعدل الطبيعة، كما أن الطبيعة تعدل الفن وتقومه.

من أهم ملامح التطور الفني - النظري في القرن الخامس عشر في إيطاليا، مسألة التطابق بين الازدهار السياسي والفني، فقد كانت هموم السياسيين متناغمة، وهموم الفنانين في إيجاد حلول نظرية للمرحلة الانتقالية، ووضع قوانين ومهمات وأهداف تضبط إيقاع كل الفنون: العمارة، النحت، التصوير في نسق من القيم الجمالية والفنية تعبر عن الذوق العام وروح العصر، ومتطلبات المرحلة، خاصة وأن فلورنسا خضعت منذ عام ١٤٣٤م لعائلة ميديتشي الثرية(أصحاب بنوك) سياسيا، فخضع الفنانون لسلطة ذوقها وميولها الدنيوية. وكان لظهور الراسمالية في العلاقات الاقتصادية فرصة لحيوية العرض والطلب وتشجيع المنافسة وتطوير المهارات الفنية. فبرزت في هذا القرن نزعة دراسة الطبيعة والآثار القديمة، وتشجيع العلوم التجريبية، وإدخال العديد من النظريات العلمية في الفن: كعلم المنظور، وعلم التشريح، حيث رأى أعلام النهضة ضرورة في البحث العلمي، وفهم قوانين الطبيعة، وليس محاكاتها شكليا، وأهمية المخيلة في وعي الطبيعة. ومن أهم الذين ساهموا بوضع الأسس النظرية لثقافة النهضة، ونوقها العام لورنسو غيبرتي (١٣٧٨ - ١٤٥٥) في كتابه التعليقات (Commentaria) فقد كرس الجزء الثاني من كتابه للكلام عن خصوصية الفنانين الطليان في القرن الرابع عشر وفق المدارس: مدرسة فلورنسا، روما، سيينا، معتمدا في الشرح والتحليل على الأعمال الفنية التي شاهدها شخصيا لهم. وقد ركز على الرسم بوصفه أساس التصوير إضافة إلى نظرية الفن، وقد قارن الفنون في عصره بالفن القديم، وتطرق إلى حياة الفنانين وظروف إبداعهم، كما أنه حاول تلمس القواعد النظرية للفن، وأكد على تأثير علم المنظور(الذي نقل عن العرب)، وعلم النسب، ووصف بعض الآثار الفنية القديمة. ويعتبر كتابه مرجعا في النقد والتفسير النظري لفن عصره والفنون القديمة ،وكذلك الأعمال النقد . فنية لكل من كريستوفر لانديني(Commentaria) وبرثلوميو فاتسيوس (عن المشاهير) وفيه تطرق لأهمية الفنانين المعاصرين له الفلامانيين (من الفلاندر)،يان فان يك JAN VANEYCK وفاندر فيدن OCIER VANDER WEYDEN وكذلك تقاليد الشمال الايطالي - جنتيلو فابريانو وبيز انلو، ولعل كتابات الفنانين والمعماريين أنفسهم في هذا القرن أسهمت إلى حد كبير في تحديد الإطار الفني العام وقيمه على سبيل المثال.كتابات ليمون باتيستا البرتي (١٤٠٢ - ١٤٧٢) عن التصوير معتبرا فيه أن الفن علم يقوم على قوانين وقواعد، واضعا أسس علم المنظور والأبعاد الثلاثة، مفهوم النسب في جسم الإنسان، والبناء العضوي العام للعمل الفني (Composition)، الضوء والظل والانعكاس، معتبرا الجمال هو قانون الفن، ويقوم على

التوازن بين العناصر في بناء العمل الفني والتناغم بين الأجزاء البنائية له، وفي كتابه «عن التمثال» دفع بمبدأ التشكيل والنسب والحركة في النحت النهضوي. وبكتابات ليوناردو دي فنشي النظرية عن «التصوير» [١٦] الضوء والظل والانعكاس، وعن علاقة الفنون ببعضها البعض ـ التناغم بين التصوير والموسيقى والشعر وحول علاقة النحت بالتصوير ـ وضرورة تحرير الفنون من إملائية العقيدة الجامدة والذهنية ـ القروسطية، وبالتالي إعلاء شأن الفنان في المجتمع، ومنحه حرية الإبداع والتجديد، فقد تطلب دراسة عناصر الطبيعة(الأرض ـ الأشجار ـ النبات ـ الحيوان ـ الماء ـ الشمس ـ المطر) بغية الوصول إلى منظر طبيعي شفاف وأصيل، مؤكدا على ضرورة التصاق الفنان بالطبيعة ودقة ملاحظته لظواهرها، وبكتاباته النقدية تكون قد تحددت الضوابط الفنية لعصر النهضة الرفيعة (الفن = العلم + الإنسان + الطبيعة)، وهناك دقة ملاحظاته التي جمعها تلامذته بعد وفاته.

لقد حققت النهضة الرفيعة معالم الذوق العام الذي جمع بين الفكر النقدي والجمالي ومصادر التاريخ والميثولوجيا المسيحية ـ التوراة، الإنجيل ـ في الجداريات واللوحة التاريخية، وبين النزوع نحو الدنيوية والعلمانية، ومبدأ الفن النبيل والرائع حيث الكمال في النسب والأبعاد، وعلاقة الضوء بالظل، والدقة والواقعية في رسم معالم الطبيعة في المنظر الطبيعي، والبورتريه، وصور الحياة والبيئة (ومشاهد من حياة البلاطات والباباوات)، والتركيز على مبدأ النسب والجمال المتناسق في جسم الإنسان في النحت، ومسألة الفخامة في الزي والديكور والحلي والأثاث كرمز لثراء الطبقة الحاكمة وغنى الكنيسة. إنه ذوق الطبقة المترفة والنخبة السياسية والاقتصادية والدينية والثقافية وظهور الأنواع الفنية: كالبورتريه، والمنظر الطبيعي، وصور الحياة والبيئة واللوحة التاريخية، وكذلك ظهور النزوع نحو الفخامة والاستعراضية ـ التزيينية والزخرفة(الاستشراق) ـ ويمكننا القول إن عصر النهضة شهد محاولات نقدية لفنانين طليان وأوروبيين ككل. فقد ظهرت في فرنسا كتابات«جان بريغران» حول الفن النهضوي المعاصر شمل إبداع رافاييل، وليوناردو، ومونتاين، ومايكل انجلو، ووغوغ فاندر، وديورر، وغرين، وفوكيه. ولأول مرة تظهر دراسات نقدية تحاول الإلهام بروح العصر، والذوق العام الأوروبي النهضوي ككل. كما شهد تغيرات ومحطات متنوعة وتيارات متنافسة بين المدارس الفنية الإيطالية (مدرسة روما ـ مدرسة البندقية ـ مدرسة جنوا) حيث كان لكل مدرسة رائد طليعي في النقد والنظرية والتطبيق، واضع لقوانين وقواعد الابتكار الفني المتفرد المبادئ، والقيم الكلاسيكية بشكل عام، ولكن بدأت في القرن السادس عشر معالم حركة نظرية نقدية تقرأ ظواهر النهضة بتنوعها ومحطاتها: انتقال مركز الثقل والابتكار الفني من روما إلى فلورنسا، ومن ثم في القرن السادس عشر إلى البندقية، فقد برزت في مدرسة البندقية، وكانت جامعة بادوا مركزها الأكاديمي والنظري، برزت نزعة فنية مختلفة تماما عن تلك السائدة في روما وفلورنسا، حيث المناخ البندقي الفني العام(الأرستقراطية) حركة التجارة المنفتحة على المتوسط (سوق العرض والطلب) انتشار ظاهرة جمع واقتناء الأعمال الفنية لدى المقتدرين، فضلا عن المنحى الأرسطوطالي، وتأثير الفلسفة العربية والأفلوطينية المحدثة على مناخها الكلاسيكي العام، والنزوع نحو الفلسفة الطبيعية

وازدهار الموسيقى، والروح الزخرفية واللونية الشرقية، وكذلك نزعة الاستشراق عند فنانيها(ج بيلليني، كارباتشو، غوزولي، فيرونيز)، والتعبير عن النزوع الاجتماعي نحو الفخامة الاستعراضية والمبالغة التزيينية، والأبرز هو حلول اللون . كمادة أساسية في البناء العضوي العام . بينما كان الرسم أو الخط عند أعلام مدرسة روما وفلورنسا والاهتمام بالمساحات الهندسية والمنظور(عند بيلرو ديلالا فرنشيسكا). ويلاحظ أن البندقية التي تزعمت الحركة النقدية في القرن السادس عشر انتزعت الأضواء، والاهتمام من الفنانين المحليين والأوروبيين، وحلت محل روما وفلورنسا إثر الحروب الداخلية والخارجية التي أطفأت بريقها الإبداعي في القرن الساد س عشر. إذن فقد أدت السيادة السياسية الاقتصادية إلى تراكم وتجمع رؤوس الأموال في البندقية «القرن السادس عشر) فضلا عن عقدها الصلح مع استانبول (القسطنطينية) [١٣] بذلك أبعدت شبح الحروب عن حدودها، وبالتالي استقطبت الفنانين والنقاد من كل صوب، وبرز في هذه الحقبة بيترو أريتينو» صديق تيشسيان، مثقف رفيع المستوى والحس، لعب دوراً هاما في الحركة التشكيلية البندقية مدافعا عن الواقعية، وعن التيار اللوني في الفن ، مثيرا جدلا حادا بين معاصريه والتيارات السائدة ، حيث هاجم القوانين الصارمة والنظم الكلاسيكية المركزية الإيطالية(روما وفلورنسا) داعيا لإعلاء دور اللون على الخط، وإبراز واقع الإنسان بكل تناقضاته، وليس إبراز الكمال والمثال الكلاسيكي. وهنا لابد من التأكيد على دور الأرستقراطية البندقية في تحديد دور الفن وأسلوبه . حيث برز بينهم عدد من مقتني الأعمال الفنية والذواقة المثقفة التي أثارت حواراً وجدلاً حول وظيفة الفنون ومضامنها الفني ، وأهمهم من دون شك(باولوبينو) الذي أصدر كتابه حوار حول التصوير» ١٥٤٨ . يؤكد فيه أهمية التصوير اللوني البندقي على التصوير المركزي الإيطالي، وما كان من رد عليه من الكاتب التوسكاني أ. دوني عام ١٥٤٩ في كتابه عن الرسم»، ولم يهدأ هذا الجدل بين التيار اللوني والتيار الخطي أو المعتمد على الرسم طيلة القرن السادس (كتاب دولتشه» في التصوير» ١٥٥٧)يؤكد فيه افضلية اللون كأداة تعبير عن الحرية الإبداعية والتخلص من قيود السلطة الأكاديمية الرسمية المركزية. وفي هذا النقاش النقدي الحاد بدأت تبرز ملامح العافية الفكرية النقدية، وكذلك ملامح الأزمة في الفن النهضوي الإيطالي، وبدأت تحل افكار وآراء مقتني الأعمال الفنية وهواة جمع التحف والفنانين الثانويين محل أفكار الفلاسفة والمفكرين والأدباء والعمالقة في الفن التي سادت العهود الأولى للنهضة (آراء ومذكرات بانتورمو، بانديناللي ، توسكارو، تشلليني).

وعلى الرغم من أن القرن السادس عشر أعطى تاريخ الفن اهم مؤسسيه وهو (جورجيو فازاري) المصدر الرئيسي النظري لقراءة تاريخ مراحل وشخصيات وتيارات النهضة الإيطالية ومدارسها في كتابه الشهير «شرح حياة أعلام التصوير والنحت والعمارة» (١٥٥٠ ـ ١٥٦٨) الذي وضع فيه أسس العلاقة العضوية بين تاريخ الفنون (مصر . اليونان . روما) وتطرق إلى مفهوم النهضة وأعلامها المتوفين والأحيا، معتبرا مايكل انجلو قمة الهرم النهضوي.

ويدا هذا العمل النظري . النقدي الضخم كما لو انه قد أقفل الباب على عصر ذهبي هو النهضة،

وفتح باباً آخر على تنوع التيارات الفنية القائمة على الجدل والنقاش ليس حول جوهر الفن (كما كان في عصر النهضة المركزية)، بل من يقود الفن بعد انهيار السلطتين الزمنية والروحية في روما وإيطاليا بشكل عام، وظهور دول وإمبراطوريات جديدة متاخمة منها: الدولة العثمانية والهولندية والإسبانية والإنكليزية ،والصفوية الإيرانية، وازدهار حركة التجارة مع آسيا، وانفتاح أسواق جديدة ومستعمرات جديدة خلقت مناخا من الذوق العام الأوروبي في القرنين السابع عشر والثامن عشر هو مزيج من تداخل وتلاقي كل الحضارات القديمة والوسيطة والحديثة فدخلت الوحدة الزخرفية (الموتيف)الإسلامية والصينية والفارسية صلب الفنون التشكيلية الأوروبية، وبرزت نزعة الباروك والروكوكو استجابة لذوق البلاطات الغربية والشرقية، وجامعي التحف والمنقبين عن الآثار القديمة، وسوق بيع الأعمال الفنية، والتحف وحركة نشر الألبومات المصورة والكتب الفنية، وبالتالي انفرط العقد التاريخي بين آلية السلطة والمعرفة نتيجة نمو العلاقات البرجوازية والرأسمالية.

في بداية القرن الثامن عشر - وإبان الحقبة الأخيرة من حكم الملك لويس الرابع عشر المطلق والاستبدادي - شهد المجتمع الفرنسي أزمات اقتصادية وسياسية حادة نتيجة ،سيطرة العلاقات الإقطاعية ولجمها لتطور العلاقات الرأسمالية وإعاقة وصول الطبقة البرجوازية الوسطى إلى السلطة، وانعكست هذه الأزمات على الثقافة والفن والذوق العام. وتوجه المفكرون والنقاد والفنانون إلى ينابيع الثقافات القديمة والوسيطة الشرقية الإسلامية والصينية والفارسية والهندية والغربية (خاصة العصر القوطي والفنون البدائية) نظراً لعجز القوالب الفنية والجمالية والاجتماعية السائدة (الأكاديمية والكلاسيكية) عن مواكبة التطلبات الروحية المستجدة في الوقت الذي تراجعت فيه القيم الروحية الدينية وخفت حدة الخلافات القومية فسادت حالة من أزمة الروح عبر عنها بالانفتاح على حضارات الشعوب الأخرى، والاغتراف من ينابيع الثقافة العالمية لتحقيق التوازن الداخلي. إن الفكر الجمالي الذي يشكل جزءا أساسيا من منظومة الفكر المعرفي - الإنساني كان يتراوح بين مد وجزر في كل العصور الفنية، أي تتجاذبه جدلية تاريخية بين عملية انجذاب مركزي ، ينتج عنها استيعاب وهضم للقيم والثروات الفنية المغايرة في الزمان والمكان للنهوض بالمحلي نحو الإبداع، وعملية طرد مركزي تتمثل في انتشار الثقافة والفن المحليين وتوزعهم في المكان والزمان المغاير للهروب من أزمة الواقع، ودفع دم جديد لاحقا بالقيم المحلية. لذلك كانت تتجاذب الذوق العام بين فترة وفترة موجات من الابتكار الفني بدءا بالعمارة والنحت والتصوير والموسيقى والمسرح والشعر وانتهاء بالزي والأثاث وأدوات الزينة والديكور، متنوعة ومختلفة في القيم. ومن الملاحظ أن التبدل في الابتكار الفني، والتنوع في الذوق العام، والنقد والنظرية والأدب بدأ يتحقق بوتيرة أسرع من العصور السابقة، ويدور في فلك التناقض التام والتصادم مع القيم الكلاسيكية والأكاديمية السائدة. فالذوق العام الأوروبي الذي بقي على مدار قرون عديدة منذ النهضة الإيطالية أسيراً للقيم الكلاسيكية لم يعرف تحررا فنيا بالمعنى التجديدي إلا منذ القرن الثامن عشر(حيث بدأت تتشكل المدارس القومية في الفن: الألمانية - الإنكليزية - الروسية - الفرنسية - الإسبانية) في الفن والنقد، وبالتالي في الذوق العام.

كما بدأت تتشكل الدوافع والملامح النظرية للرومانسية الإنكليزية والألمانية في الوقت الذي أخذ النقاد والمفكرون يدعون للذوق الرفيع، والأسلوب الرفيع في الفن وفقاً لأصول قواعد وعلوم الفن الكلاسيكي، واقتداء بحضارة اليونان والنهضة الرفيعة. فاختلفت الأذواق الفنية والاتجاهات النقدية الأوروبية في القرن الثامن عشر الذي فتح الباب أمام الفنان الأوروبي للبحث عن الجديد المواكب لروح العصر، ومتطلبات الفرد المادية والروحية، وطبيعة الإنتاج والسلوك ونمط الحياة والبيئة والطباع. لذلك بدأت تظهر في هذا القرن معالم البحث عن الخصوصية المحلية الوطنية والقومية في كل بلد أوروبي على حدة، وبدأ المثقفون يعيدون النظر في التاريخ المحلي والقومي والجذور الفنية لتقاليد كل شعب . ففي إنكلترا انتعشت من جديد حركة النزعة القومية في العمارة والاهتمام بالتراث الفني الإنكليزي الوسيط، وكذلك نزعة الاهتمام بالآثار القديمة وبدأت عمليات التنقيب عن الآثار اليونانية وآسيا الصغرى من قبل الرحالة والدبلوماسيين وهواة الفن الإنكليز، وأخذ الفنانون الإنكليز يسجلون انطباعاتهم وآراءهم النظرية عن الفن فأصدر وليم هو غارث كتابه تحليل الجمال ١٧٥٣، وسيرة حياته التي تطرق فيها إلى مسألة الانتباه إلى المشكلات والموضوعات الأخلاقية المعاصرة، وإلى الحذر من السوق الفني البرجوازي، وعلاقته السلبية بالفن، وإلى الجمع بين عقلانية الذوق الرفيع، والكلاسيكية وتناقضات الحياة اليومية ، وخلق الدهش والمثير للمشاعر. كذلك الفنان رينولدز أولى أهمية لمسألة خصوصية الفن، والتمايز في الأساليب، ودور المخيلة والإحساس إضافة إلى العقل والمعرفة الكلاسيكية. ويلاحظ أن الدراسات النظرية انصبت في مجملها على البحث عن الأولوية بين الفن اليوناني(وأنصاره الإنكليز والفرنسيين) والفن الروماني(مركز اهتمام النقاد الطليان طيلة القرن الثامن عشر فيكو وبيرانيزي وميلتشي ولانشي وبوسكيني). وفي ألمانيا ظهرت القراءات الجمالية للفنون القديمة، وأساليبها من قبل الفلاسفة (ليسنغ) و(ليبنتز)، ونقاد الفن ومؤرخيه(وينكلمان) أبرز أعلام النظرية الكلاسيكية القديمة ودارس تاريخ الفنون اليونانية الرومانية القديمة عن كثب و(بومغارتن) ،وقد شكل فكر هؤلاء التنويريين الألمان حقبة إعادة النظر بالقيم المسيحية الوسيطة، وبالملامح الفردية والقوطية، وبضرورة ربط الجمال بالأخلاق وروح العصر. فاهتم الأدباء الألمان بمسألة الملامح القومية لعمارتهم، ونذكر كتاب غوته (عن العمارة الألمانية) رافضا فيه مفهوم«البربرية» الملصق بالأسلوب القوطي من قبل مفكري النهضة معتبرا أن العمارة القوطية هي مرادف لقوة المشاعر، ووهج انفعالها الروحي. ومع نمو الفكر العلمي - التاريخي عند الألمان، وخاصة عند هردر في كتاباته عن الفن(رسالة من برسيبوليس ١٧٧٢) و(حول علم الجمال الشرقي ١٧٦٩ - ١٧٧٤) دفع برؤية جديدة لتاريخ الفنون والحضارات تقوم على قراءة موضوعية لخصوصية كل شعب في بناء حضارته، مؤكداً على حرية الإبداع الفني والمخيلة، والعلاقة بين الشكل الفني والمضمون ، والتوليف في الفنون «شاعرية التصوير» و«تصويرية الشعر»، وخصوصية المدارس القومية في الفن. ويمكننا القول إن الفكر الألماني متمثلا بـ(ليسنغ) و(وينكلمان) و(هردر) وضع أسس تاريخ الفنون بوصفه علما مستقلا. إن الرومانسيين الألمان (الإخوة شليغل، شيلنغ، نوفاليس) وفكر هردر (النقد التاريخي)، قد ركزوا في الثلث الثاني من القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر على منهج

المقارنة الحضارية بين المركزية الأوروبية وحضارات الشرق، وقد أحيوا مسألة إعادة النظر بالبنى الروحية والجمالية للحضارتين المسيحية والإسلامية الوسيطة واعتبارهما جزءا لا يتجزأ من سياق الحضارة العالمية وليس مرحلة «انحطاط وتخلف وبربرية» قياسا على التقاليد الكلاسيكية اليونانية، كما تم تصنيفها في عصر النهضة. أي احترام التراتبية والخصوصية التاريخية لكل حضارة فنية، ودراستها وفقا لخصوصيتها الأسلوبية. بما معناه.. مهد الرومانسيون إلى مفهوم تعددية الحضارات والمثل والقيم الفنية، والدعوة إلى ثقافة «كوزموبوليتية» كونية توحد الإنسانية جمعاء . فقد ركز أعلام الفكر الألماني على ضرورة استقصاء الثقافات الشرقية(الصينية والهندية والفارسية والإسلامية والمسيحية) لتفوق الشرق بروحانيته مقارنة مع المادية والعقلانية السائدة في ميكانيزم الثقافة اليونانية التي كانت سببا مباشرا في خلل العلاقة بين الإنسان والمجتمع، والله . وإن بقيت الثقافةاليونانية بالنسبة لـ (هردر) بصفتها الأرقى، وهي ثقافة العقل والمنطق، ولكن حضارات الشرق هي مصدر العاطفة والشاعرية والروحانية. وكانت هذه المرحلة بمثابة التحضير النظري لظهور الوحدة الزخرفية(الموتيف) الشرقية في البطانة الروحية والفنية للقرن الثامن عشر تعبيرا عن الاستجابة الداخلية في المجتمع الأوروبي لمنظومة القيم والفكر الشرقي والإسلامي ، وبرزت في هذا القرن مسألة تطور الدراسات الشرقية في فرنسا وإنكلترا مما دفع إلى الانفتاح على الحضارات الشرقية وقيمها بمختلف مدارسها وحقباتها التاريخية. وإن جاءت وظيفة هذا الانفتاح سياسية واستعمارية رسمية من قبل السلطة السياسية، إلا أن ظاهرة الانفتاح والتمثل بالثقافات المغايرة والبعيدة في منطقها الزماني والمكاني والقيمي، أكدت وضوح«أزمة الروح» للمركزية الأوروبية وعمودها الفقري «القيم الكلاسيكية اليونانية الرومانية»، وعجزها بالتالي عن إرضاء المتطلبات الجديدة لروح العصر التي عبر عنها أعلام عصر التنوير في تقدمهم السياسي والاجتماعي والثقافي للواقع الفرنسي والأوروبي، وباللجوء إلى مختلف الحضارات العالمية بما فيها الشرقية (الإسلامية، الصينية ، الهندية، الفارسية) لإيجاد أدوات معرفية في الخروج من الأزمة الحادة والنهوض بالواقع خاصة وأن أحلام التنوير (مونتسكيو، فولتير، روسو، ديدرو) قد نقدوا فن الروكوكو، ورفضوا مبدأ الفن «للمتعة» و«الفن المسلي» ومعهم بدأت نظرة الفكر النقدي الأوروبي دينيا ودنيويا متجانسا ومتناسقا، على عكس ماجرى في عصر النهضة الإيطالية حيث تبنت الكنيسة القيم الكلاسيكية الوثنية القديمة، ورفضت الايقونغرافيا المسيحية البيزنطية الشرقية. هذا الاختلال في نظام القيم الدينية والجمالية جعل الفن الشعائري الكنسي النهضوي ميالا إلى الأبهة والفخامة والزخرفة والبتورسك والتزيينية الاحتفالية، وتراجع الموضوعات الدينية والروحية التقشفية الوسيطة، وحلول الموضوعات الاحتفالية الدنيوية وصور الحياة والبيئة والمنظر الطبيعي، بدل فن الأيقونات بايديولوجيته الصارمة. بما معناه تراجع المضمون الروحي أمام المضمون الدنيوي الاحتفالي في القيم الفنية المسيحية النهضوية حيث غصت اللوحات التاريخية والجداريات المستقاة من الانجيل والتوراة بالعناصر التزيينية والتجارب النهضوية العلمية الحديثة، ولم تعد تجسد القيم الروحية والشعائرية الأولى للمسيحية. وماشهده القرن الثامن عشر من تبدلات في الذوق العام والقيم الفنية من تراجع لمنظومة القيم والايقونغرافيا المسيحية .

الشعائرية في الفن شكلا ومضمونا، وظهور ايقونغرافيا دنيوية(الروكوكو بشكل أساسي) مرده أيضا انتقال الزعامة السياسية والاقتصادية من إيطاليا إلى فرنسا وانكلترا، وقابله انتقال في زعامة الابتكار الفني والازدهار في سوق العرض والطلب، وبالتالي ازدهار النقد والتبدل في الذوق العام، وتنوع الابتكارات الفنية. كما أن نمو السياسة الاستعمارية في الشرق الأدنى والأقصى ، لكل من هاتين الدولتين جعل مسألة التجاذب الجدلي في الذوق العام، وفي الثقافة الفنية وقيمها بين انجذاب مركزي وطرد مركزي نتيجة حتمية في القرن الثامن عشر متمثلة بظهور تيار يتمثل بالتركي á la turquérie وتيار يتمثل بالصينية chinoiséris حيث دخلت الوحدة الزخرفية (الموتيف) التركية الإسلامية والوحد الزخرفية (الموتيف) الصينية بنية القيم التشكيلية الفرنسية والإنكليزية، وكذلك برز في مجمل الفنون الثرينية متجاورا بذلك مع نزعة الروكوكو ذات الموضوعات الحسية والسطحية والخالية من أية منفعة أخلاقية أو دينية أو وطنية. فالذوق الفني العام للنخبة الأرستقراطية والبلاط كان ميالا انذاك إلى الخفة والطرب ومبدأ الفن للمتعة، والفن للحياة والفن المسلي اللذيذ، بما يرضي مباهج الدنيا والنزوع الحسي فسادت الألوان الزاهية الشفافة، والعجينة اللونية المرنة، وحلت الخطوط الخفيفة الرشيقة مكان الخطوط الكلاسيكية الصارمة والحادة ، كما حلت الموضوعات التي تمثل حياة القصور والنبلاء، صور«الرقص والغناء والصيد» والموضوعات الحسية المثيرة في أعمال فناني الروكوكو(بوشيه ،لانكريه ، فراغونا)، وكذلك غزت صور الغانيات والعاريات وصور حياة الخلاعة والترف السائد في قصور الأمراء والنبلاء الفرنسيين«الحياة والبيئة» وصورت«المحظيات» الأوروبيات بصور«الحريم» الشرقي و«السلطانات» و«العاريات»، وهي ترضي نزوع الغربي في هذه الحقبة نحو الاستعراضية والحسية والأبهة والفخامة والاحتفالية . فقد نمت الصالونات الفنية الرسمية منذ عام ١٧٤٢ - ١٧٤٣ حتى نهاية القرن الثامن عشر بالعديد من اللوحات والبورتريهات وصور الرقص والموسيقى والصيد والعاريات بلوحات استشراقية(تمثل سيدات القصور الفرنسية الأوروبية بزي الشرقيات) بما معناه تمثل حالة من التماثل بالذوق الفني والحياتي العام في كل الغرب والشرق وحالة من التوافق في الأنماط السلوكية والاجتماعية والبيئيةوالسلطة والقيم الجمالية - الأخلاقية. حيث حلت صور المحظيات والسلطانات والعاريات محل صور السيدة العذراء بالزي الشرقي المحتشم والمغمم بالضياء الروحي، وتراجعت صور عذاب والام ومعاناة السيد المسيح وأتباعه وتلامذته القديسين أمام صور مباهج الملوك والقادة والسلاطين وفقا لروح العصر الفني، ومتطلبات الحقبة التاريخية الجديدة، واختلال التوازن مابين السلطتين الكنيسة والسياسة بعد انحسار دور إيطاليا على المسرح السياسي والاقتصادي الأوروبي في القرنين السابع عشر والثامن عشر.

إذن ما هو حال النقد في ظل هذه المتغيرات في المناخ الفني والذوق العام الفرنسي والأوروبي عشية الثورة الفرنسية؟

إن مجمل الظروف الإقليمية والداخلية جعلت حركة النقد الفني ينمو ويتطور في فرنسا بالذات منذ القرن الثامن عشر على الرغم من ظاهرة تاريخية لابد من الإشارة إليها في هذا القرن وهي

ظاهرة دخول بعض الدول الأوروبية في حركة تطوير الفكر الجمالي والنقدي الأوروبي الذي كان مقتصرا على إيطاليا لقرون عديدة. ونقصد أولا: الفكر الجمالي الرومانسي والتاريخي . النقد الألماني . فكر عصر التنوير الفرنسي منذ بداية هذا القرن على الحضارات القديمة والوسيطة والمتزامنة معها أي ازدهار الفكر الموسوعي ، ثانيا: احتدام الأزمة بين النظام الاقتصادي الإقطاعي، وبروز المعطيات البرجوازية الراسمالية الفرنسية، ثالثا: تشكل فكر متنور قاده المفكرون الفرنسيون في نقد حاد للدين والدولة وفهم الطبيعة والواقع الاجتماعي وهموم الإنسان المعاصر، مما شكل منظومة فكر نقدي بديل له قيمه الاجتماعية والسياسية والجمالية المتسقة وذوقه الفني.أدى ذلك بالطبع إلى حدوث الثورة الفرنسية البرجوازية الفصل الرئيسي في تقدم المجتمع الحديث نحو النظام البرجوازي الراسمالي ومنظومة علاقاته التي مازلنا تدور في فلكها حتى اليوم، وفصل الدين عن الدولة، وبالتالي حلول الفن العلماني محل الفن الشعائري.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن ظهور المعارض الفنية الرسمية الدورية، رافقه ظهور نصوص نقدية معاصرة ومواكبة للرسمية منذ عام ١٧٤٧. بدأت تظهر كتيبات نقدية للصالونات أصدرها لافون دي سانت يين ، تحاول وضع صورة ورؤية متكاملة عن وضع الفن الفرنسي المعاصر وقوانينه، وكانت هذه المعارض تجري في قصر اللوفر الذي أصبح لاحقا متحفا، وقد حاول لافون في كتاباته النقدية المرافقة للمعارض الدفاع عن الذوق الرفيع في الفن ، لكنه لاقى معارضة عاصفة في صفوف الفنانين الذين انقسموا بين مؤيد للنقد ومعارض له، وقد وقفت الأكاديمية ورئيسها انذاك كوابيل، وواضع «قاموس الفنانين» ماريبت موقفا معارضا للنقد إلا من قبل المختصين والدراسين، وقد استطاعت الرقابة الرسمية منع النقد الفني للفنانين لمدة سنة، ووقف كل من غريم، لويلان سانت ايف ، وباشمون مع النقد ليس بوصفه نقدا لفنانين، بل بوصفه أداة معرفية وتنويرية للجمهور.

هذا المناخ المحتدم بين الفنانين والنقد إثر ظهور المقالات النقدية والكتيبات المواكبة للحركة التشكيلية المعاصرة خلق حقبة جديدة في نمط العلاقة بين النقد والفنان والجمهور، وأسس لمنطق جدل ونقاش وحوار وظيفة الفن وجوهره، وبالتالي دفع إلى الاعتراف رسمياً واجتماعياً بتنوع الذوق الفني وتجاوز التيارات بالإضافة إلى الكلاسيكية والأكاديمية. كانت هناك التسجيلية والروكوكو والعاطفية والاستشراقية والواقعية، ولعل ابرز نتاج نقدي يعبر عن ماضي هذه الحقبة هو صالونات ديدور التشكيلية، وترك كتابا هوتجربة عن التصوير ١٧٦٥، ومجموعة مقالات نقدية عن الصالونات من عام ١٧٥٩ ـ ١٧٨١ موجهة في مجملها إلى الجمهور وليس النخبة فقط. وقد دفع ديدور بأفكاره عن الفن ، مؤكدا على العلاقة بين الفن والمجتمع، معتبرا الفن الكلاسيكي وقيمه هو المثال الأعلى للجميل والراقي والخير. وبالتالي مهد في نقده لعودة الكلاسيكية بمظهرها الجديد إلى فرنسا،وهي ملهمة الثورة الفرنسية بمجمل قيمها الوطنية والسياسية الديمقراطية والجمالية والأخلاقية. من ناحية ثانية كان ديدور يصر على مسألة«العبق» في العمل الفني والشغف والحرارة الإنسانية، امتاز نقده ليس بأفكاره، بل بقدر طريقته في النقد ووصفه للأعمال الفنية والحيوية والصدق الذي تعاطى

يه مع فن عصره. وكان متابعا دؤوبا له وصديقا لعدد من الفنانين: شاردان، فالكونيه، لا تور، لكن نقده بقي أسيراً للفكرة والموضوع ووظيفتهما الاجتماعية دون التوليف بين الشكل والمضمون وكان «روسو» دور هام أيضا في نقد عصره والتيارات المتجاورة فيه ، وعلى الرغم من كونه لم يمارس النقد التشكيلي بالمعنى النظري - المتخصص - إلا أن أفكاره النقدية والإصلاحية للمجتمع والتنويرية أثرت على مجرى الفن والذوق العام لاحقا، مثل دعوته إلى العودة للطبيعة، وإلى المشاعر البدائية الصافية ، وتمجيد المشاعر في حياة الفرد دفعت إلى النزعة العاطفية والرومانسية في الذوق الفني العام، ويمكننا القول إن العودة إلى استنهاض القيم الكلاسيكية عشية الثورة الفرنسية ، ليس إلا دليلا ساطعا على حاجة المجتمع الفرنسي أنذاك لمنظومة قيم متسقة منسجمة تنهض بالمجتمع من أزماته، وتعيد ضبط التوازن بين الروحي والمادي نظرا لانفراط العقد التاريخي بين السلطة الكنسية والسلطة السياسية من جهة ، ونظرا لاختلال التوازن في آلية السلطة والمعرفة، وانفصال المفكرين والمثقفين عن قيم السلطة السياسية المتخبطة بأزماتها محاولين إيجاد بديل لها . لذلك توج الصراع بين التيارات الفنية الفرنسية نهاية القرن الثامن عشر بانتصار الكلاسيكية الجديدة بزعامة دافيد ومدرسته«جيرار ، ك فرنيه،جيردويه، فيفان دينون، انطوان غرو وغيرهم»حيث وجد دعاة المذهب الكلاسيكي في أبطال الميثولوجيا القديمة اليونانية - الرومانية نموذجا جماليا وأخلاقيا وسياسيا يجسد الأفكار التي دعا إليها مفكرو عصر التنوير (مونتسكيو، فولتير، روسو ، ديدرو، مرسييه) من المساواة والحرية والأخوة والعدالة التي تشكل بديلا ثوريا لفن البلاط المترف، وما تحمله من هواجس وطموحات ذات دلالة على الواقع الفرنسي يومها، وتحقيق الأفكار الجمالية والإنسانية التي نادت بها الثورة من ضرورة تحرير الفن والفنانين من قيود احتكار السلطة الكنسية والملكية والإقطاعية وذوق البلاط الارستقراطي المترف، وبالتالي تطوير الذوق الفني لدى مختلف طبقات الشعب(لافتتاح المتاحف والمعارض وتزويدها بالأعمال الفنية والوطنية وتأميمها وجعلها ملكا للشعب وليس حكراً على طبقة)، كما نادت الثورة بديمقراطية الإبداع وأخلاقية الفن في جعل «الفن عمادا للدولة وقوة أساسية من قواها الإبداعية، وضرورة رعاية المؤسسة الرسمية للفن لا كأداة تزيينية، أو أداة للمتعة، كما كان سائدا في عصر الروكوكو والباروك، وإنما رعاية تساعد على ازدهاره من جهة تأثير الفن السياسي والاجتماعي بوصفه دلالة العصر على المستوى الذهني والأخلاقي للشعوب ، مما يحتم على الدولة مراقبته، وإذا اضطر الأمر قيادته بديمقراطية تمثلا باليونان «حيث كان الفن وثيق الصلة بالشعب والسلطة السياسية).

وهناك خيبة الأمل بتحقيق هذه الأفكار الثورية في فرنسا مابعد الثورة، نظرا للأحداث الدامية التي رافقتها طيلة عقد من الزمن قضت فيه على عدد كبير من زعمائها وقادتها، وأتت بنابليون بونابرت حاكما لمدة خمس عشرة سنة من عام ١٧٩٩ - ١٨١٤ وامبراطوراً ذا سلطة مطلقة في التشريع الفني وقوانينه، كما في التشريع السياسي والمدني. فكل ما حققته الثورة من إنجازات في تحرير الفن والفنان ، وديمقراطية التعبير احتواها بونابرت وجهازه الحاكم سياسيا وثقافيا ، وأدخلها

طوعا في قوالب وعلاقات ونظم ديكتاتورية بحته تمثلت في عملية «ادلجة الفن» ـ من ايديولوجية ـ والثقافة في عصر الامبراطورية الأولى، وربط الفنان، وإبداعية بعجلة الجهاز الإداري والسياسي الحاكم ابتداء من جاك دافيد«نبي الثورة في الفن» وحتى جيركو الرومانسي المتمرد حيث لم يعرف الفن الفرنسي شخصية حازمة أمسكت بزمام أموره وتوجهاته، وقلبت معاييره الفنية، واستجابت لها كل الفنون طوعا . إلا أن بونابرت ركز اهتمامه بشكل أساسي ومباشر على فن التصوير للدعاية لذاته وحروبه وجنرالاته وسياسته، وهو الحاكم الشاب المدرك للنتائج السريعة لوظيفة الفن في خدمة سياسته، ومن فهم برجوازي ينطلق من الفائدة المباشرة لرأس المال الممكن استخدامه في فن التصوير سريعة للأحداث السياسية والتاريخية التي كانت تفرزها المرحلة خاصة بعد ظهور طبقة جديدة من الأثرياء بعد الثورة من جنرالات وتجار(ممن تنقصهم الثقافة الميثولوجية الكلاسيكية القديمة) تحكمت في عملية العرض والطلب، وفي تحديد الذوق الفني والمادة الفنية والنوع الفني (فن التصوير بنتيجة بالذات البونابرتية واللوحة التاريخية، وقد كانت الأكثر [illegible] في هذه المرحلة [illegible] في الاستجابة للذوق الجديد الذي لجأ إلى فن التصوير بشكل أساسي كأداة تعبير عن ميوله الاستعراضية والتفخيمية والأبهة، وحب الظهور الفردي والقومي، والنزوع نحو التسجيلية والتوثيقية). فالذي شكل تاريخ فرنسا أوائل القرن التاسع عشر هي البرجوازية العسكرية المتحكمة في الثقافة والفن لذا نرى انه منذ صالون ١٧٩٩ تحولت الصالونات الفنية الرسمية إلى معارض تمجد المعارك والحروب والانتفاضات والثورات واضطهاد الشعوب المجاورة، وانتصار النسر، وموت البطل وغيرها من الموضوعات التي أملتها المرحلة التاريخية والمأساوية التي عاشتها أوروبا (حملة مصر) بسبب حروب بونابرت التوسعية.إذ كان يطيب للجندي أو الضابط أو الجنرال الفرنسي أن يرى صورته في المعارك التي شارك فيها، لما تبعثه في نفسه من شعور بنشوة النصر على الحضارات والشعوب الأخرى ذات التاريخ العريق ، فكان ينتابه إحساس وهمي بالانتصار». فتحول فن التصوير إلى مرآة عاكسة للواقع السياسي والايديولوجي الذي فرض عليه مفهوم «السياسة والفن من فوق». فحل بونابرت وقادة جيشه وعائلته وحروبه في الصالونات الرسمية في سلسلة لوحات لا متناهية تمثل: «رحمة الامبراطور» و«عنفوانه الوطني»، و «تتويج نابليون لجوزفين» صور معارك اسبانيا والنمسا وروسيا ومصر، و«نابليون المحروس من الإله» و«فرنسا التي تنتظر نابليون العائد من مصر». وبذلك حل محل الإله والأبطال اليونان والرومان(هوراس ، هرقل، بروتس، سقراط) في اللوحة التاريخية الكلاسيكية، وطغت موضوعات وأحداث التاريخ المعاصر على صور وأحداث الميثولوجيا الكلاسيكية الجديدة الدافيدية الثورية، وباتت المعارض الرسمية صورة مصغرة «لمعسكر حربي لا لمعبد للفن» حسب آراء نقاد الفن المعاصرين لتلك المرحلة.

حدوث الانقلاب في القيم والذوق الفني في عهد بونابرت على مبادئ الكلاسيكية الجديدة من حيث الموضوعات . كانت استجابة واقعية للذوق الفني الجديد لتبقى البرجوازية والعسكرية الحاكمة، وانطلاقا من رغبة فرنسية عارمة في تثبيت وإعلاء العزة الوطنية والقومية الفرنسية في الفن «أسوة بالشعوب الأخرى» واستلهام الحاضر والواقع الذي لايقل شأنا في ملحمته عن التاريخ الكلاسيكي

القديم . ذلك ان السنوات الأولى من القرن التاسع عشر عرفت ازدهارا في علم التاريخ وعلم الآثار، برزت معه معالم الوعي التاريخي والقومي في الفكر الفرنسي والتي من نتائجها انتشار الأفكار الداعية إلى «اليقظة القومية» ، وتثبيت«المبدأ الفني الوطني» المحلي بين نقاد الفن ومؤرخيه. وقد خاض ممثلو هذا التيار معارك سافرة ضد المذهب الكلاسيكي الجديد على صفحات الجرائد والمجلات والدوريات الفنية والأكاديمية، وفي الصالونات الفنية الرسمية. مطالبين بإبداع موضوعات وقوالب فنية تعكس هموم المرحلة، وارتفعت شعاراتهم النقدية بأن يصبح الفن«فرنسيا» و«وطنيا» وإن يكون الفنان مؤرخا لمجد فرنسا وعزتها الوطنية والقومية، وليس مؤرخا لمجد اليونان والرومان وقد مثل هذا التيار النقدي أموري ديوفال(عينه بونابرت رئيسا للجنة الفنون الجملية في وزارة الداخلية)، وشوسار (كبير نقاد الفن الفرنسي آنذاك، والخصم اللدود للمذهب الكلاسيكي. عينه بونابرت سكرتيرا عاما لوزارة التعليم الشعبي) وغيزو، ويونس ، ودي بوسيه، ولويارييه، وسان جرمان، وأميل فابر، ودي بوميريل، وغيرهم من نقاد الفن وأعلام النظرية الفنية الرسمية الذين تمتعوا بصلاحيات واسعة ونفوذ كبير في عهد بونابرت، إضافة طبعا إلى فيفيان دينون الشخصية الفنية الأكثر قربا من بونابرت، والمشرف على الصالونات الرسمية والمعارض في عهده، وعلى الرغم من أن بونابرت قد احتضن داڤيد (فنان الامبراطورية الاول) ومدرسته أي أعلام الكلاسيكية الجديدة في عهده لكنه كان يتدخل شخصيا في اختيار الموضوعات والقوانين وتوزيع الجوائز، وقد ساهم مساهمة مباشرة وفعالة في خلق أيقونغرافية جديدة في الفن الفرنسي تعبر عن سياسة فنية وثقافية تتلاءم ومتطلبات الجمهور الجديد، والذوق الفني البرجوازي الجديد وبالتالي «ذوق الامبراطورية الجديدة»، والقدرة على تفسير ايديولوجيتها في مجموعة من الصور والموتيفات والرموز الفنية التي ارتقت بالواقع العسكري المأساوي إلى مستوى التاريخية في اللوحة المعاصرة [١٤].

على اعقاب مرحلة جديدة من تاريخ الفن الفرنسي في القرن التاسع عشر أي بعد سقوط الامبراطورية الأولى، ورحيل بونابرت عن سدة الحكم ، بدأت معالم أزمة فنية جديدة تمثلت في استنفاذ النسق الكلاسيكي للقيم الفنية في مدرسة داڤيد لإمكانياته الإبداعية حيث أخذ يكرر نفسه مبتعدا عن التطلعات الروحية للفرد والمجتمع.

وبدا هذا الفن عاجزا عن تلبية متطلبات وذوق المواطن الفرنسي البرجوازي ابن القرن التاسع عشر. كتب تيوفيل غوتييه مؤرخا هذه الحقبة من تاريخ فرنسا بقوله: «لقد غدا الأدب تافها، وعديم اللون، ولم تكن حالة فن التصوير بأفضل منه، عرض آخر تلاميذة داڤيد لوحات ضئيلة القيمة رسمت بموجب المعايير اليونانية والرومانية القديمة، واعتبرها الكلاسيكيون من آيات الفن، ولكنهم كانوا يتثاءبون رغم إرادتهم أمامها مغطين أفواههم براحات أيديهم». ومن ناحية أخرى انفتحت أمام فرنسا ما بين الأعوام ١٨١٤ ـ ١٨٣٠ أبواب الاطلاع على ينابيع إبداعية جديدة مجاورة نقصد بها الأدب الألماني والأدب الإنجليزي الرومانسي، وكذلك الفن الإنجليزي، وتطور علم الآثار وعلم التاريخ والأدب المقارن، وغصت متاحف باريس بروائع الفن الإيطالي والاسباني والشرقي التي نهبتها جيوش

بونابرت، وبات اللوفر متحف المتاحف في أوروبا إذ تهيأت تربة خصبة لإبداع كوكبة من الرومانسيين الشباب: جيريكو، ديلاكروا، بوننغتون، أري شيفر ، شامارتان، ديكان هوراس فرنيه وغيرهم(كان عدد الفنانين أنذاك حوالي خمسمائة فنان). يمثل القرن التاسع عشر العصر الذهبي للنقد الفني الفرنسي، فهو القرن الكلاسيكي للنظام البرجوازي والحداثة الذي تمخض عن تناقضات عديدة، منها وظيفة الفن في الوسط الاجتماعي الجديد. ففي النصف الأول من هذا القرن تعانقت آلهة الشعر والتصوير والموسيقى والمسرح والنقد بشكل لم يعرف له مثيل في العهود الفنية السابقة لهدف واحد، إبراز الرومانسية في فرنسا، والخروج بالمدرسة الفنية الفرنسية من أزمتها المحدقة، بعد انحطاط مدرسة دافيد الكلاسيكية الجديدة. وكان توجه الأدباء إلى النقد الفني، بمثابة دفاع عن أفكارهم في الفن التشكيلي. إن اتحاد الكلمة واللوحة التشكيلية في القرن التاسع عشر لم يشكل تقليدا فحسب بل ضرورة لابد منها. من هنا نرى التوق العارم لدى الأدباء لرصد الحركة التشكيلية المعاصرة وكتابة آرائهم الجمالية حولها: ستندال، بلزاك ، شاتوبريان، بروسبير مريميه، ألفرد موسيه ، سانت بوف، ألكسندر دوما، تيوفيل غوتييه، شانفليري، شارل بودلير، اوجين فرومنتان، الإخوة غونكور وغيرهم. كذلك التأثير البالغ للأدب على الجيل الأول للفنانين التشكيليين الرومانسيين، أما في الأربعينيات فقد انقلبت الآية، حيث أخذ الجيل الثاني من الأدباء الرومانسيين باستلهام الفن التشكيلي. إن المعركة الرومانسية الجادة ضد الأكاديمية والكلاسيكية استوجبت التكتل والتكاتف في صفوف الرومانسيين، فتشكلت التجمعات والمنتديات الثقافية Cenacles ، حيث كان يلتقي الأدباء والفنانون والنقاد والموسيقيون، وبالتالي كان لابد من أن تزدهر حركة النقد . أولا: لأن النقد الفني هو عبارة عن تاريخ وفن ودعاية. ثانيا: لأن النقد مناهض لتغريب الفن عن الفئات الواسعة من الشعب ، وهو الجسر ما بين الفنان والرأي العام، فالآراء غالبا ما تمر في مصفاة الناقد نفسه، وتشرح وتفسر وفق مقولاته الفنية والجمالية وأسلوبه الكتابي . ثالثا: تطور النقد محكوم بديمقراطية الحياة الفنية والسياسية، واهتمام الناس بالذوق العام والقيم. ثم إن تطور الصحافة جعلها تصبح مفتاح تشكيل الرأي العام، وقد منحت النقد إمكانية التعبير عن ذاته، وبلورة شكله وأسلوبه . فالواقع السياسي والفني الفرنسي وازدهار الصحافة ساهم في ازدهار النقد في المرحلة الانتقالية من نموذج فني لآخر . ونقصد بذلك الجدل والنقاش الذي كان يدور في الصحافة والدوريات الفنية حول مدرسة دافيد الكلاسيكية، فقد انقسمت الصحافة والنقد أنذاك، فبعضهم اعتبره إنجازا وطنيا هاما(ج ب بوتار، م.ج. فابرجي ، لاندون)، واعتبره آخرون استمرارا للتقاليد القديمة، ولم يأت بجديد(ف ب غيزو، غ. دي سان جرمان،ب. شوسار، واموري دوفال) أما فرنسوا مييل فحسبه «عائقا» في وجه تطور الأفكار الفنية الجديدة. أما مجموعة النقاد التي خاضت معركة الرومانسية في الدفاع عن الفن الجديد (أوغست جال، ا. تيير ،ل . فينيه، ف جوي، ا.جال) وعلى رأسهم بالطبع ستندال، فكان معظمهم ينتمي إما إلى الجناح الليبرالي، أو المعارضة السياسية لنظام حكم عهد الإصلاحات الأكاديمية الكلاسيكية، وباتت الصحافة قوة معبرة عن الراي العام، وازداد عدد النسخ من المجلات الفنية والصحف، وفتحت الصحافة أبوابا ثابتة للنقد الفني (كونشينيوتل، غلوب، جورنال

دي ديبا، باندورا، غازيت دي فرانس، كورير فرانسيز،بانوراما دي نوفوتيبه باريزين، كوتييدين وغيرهم) وغالبا ما كانت مواقف النقاد تعبر عن مواقف إدارة التحرير في المجلة أو الصحيفة، وهي تؤكد إلى حد كبير بأن النقد عبارة عن«سياسة فنية» يحاول فيه الناقد من خلاله التأثير في السياق الفني العام، والتأثر به أيضا. وقد ارتدت النقاشات السياسية طابع الجدل حول توزع وجهة الفن الجديد بين التيار الليبرالي والتيار المحافظ ، وشاءت ثورة يوليو عام ١٨٣٠ أن تعمق إحساس الانتلجنسيا الفرنسية بالواقع السياسي والثقافي، وبتدقيق موقف فكري واع منه، وما كان من انتصار للرومانسية وسيطرتها كاتجاه أساسي في الفن سوى الإفصاح عن مشكلات جديدة وانبلاج تيارات جديدة، في داخلها بالذات مثل: مدرسة المنظر الطبيعي، القوطية الجديدة ، «أسلوب بومبادور»جماعة الفن للفن» والكاريكاتير وغيرها من مصطلحات طفحت بها صفحات النقد في الثلاثينيات والأربعينيات والخمسينيات. إن ازدهار الفن كان يرافقه ازدهاد للنقد، ولا يمكننا اليوم الاطلاع على واقع الحركة التشكيلية الفرنسية دون الاطلاع على الحركة النقدية التي هي بمثابة المرآة والأرشيف الفني بآراء المبدعين من النقاد الفنيين: تيوفيل غوتييه، غوستاف بلانش، تيوفيل توريه برجر، أ. ديكان، شلشة ، لافيرون، لونورمان، سانت بوف ، بول دي سانت فيكتور، ديلكلوز وغيرهم. كما ظهرت في هذه الفترة المجلات المختصة بالفن، الفنان «غازيت دي بوزار، جورنال دي بوزار، لونيير دي أرتيت»، وفي عام ١٨٤٠ بلغ عدد الدوريات الفنية في باريس حوالي ٢٤٣، وقد ظهرت مسألة تخصص بعض النقاد في الكتابة بمجلات محددة بشكل دائم على سبيل المثال: غ. بلانش، وتيير ولوتر مان، وموسيه وميريميه في الريفيو دي دوموند، والأديب والناقد غوتييه في «برس»، وكانت هناك صحيفة لـ (سان سيمونيين) وأخرى لأتباع فورير، وهناك الصحافةالرسمية جورنا لدي ديبا، ومونيتير كانت تمولها البرجوازية، ويكتب فيها المعبرون عن وجهة النظر الرسمية. لذلك تعتبر فرنسا الموطن التقليدي للنقد الفني في القرن التاسع عشر ، رغم تواجد المدرسة الإنجليزية في النقد، حيث كان الطابع الأخلاقي يتحكم بمنهجيتها، والمدرسة الألمانية التي طغى عليها المنحى الفلسفي في النقد.

الحداثة ـ النقد الفني ـ الذوق العام

إن مسألة البحث في آلية العلاقة بين النقد والذوق العام في الفنون التشكيلية يستلزم تقصي المنشأ والمنطق والبلاغة المعرفية لتاريخ هذه العلاقة. فقد يمكن فهم وتصور الفنون دون نقد وتاريخ ونظرية، أو النقد دون نظرية أو تاريخ دون نظرية ونقد. هذا الأمر يحتم علينا تقصي آلية العلاقة بين النقد والذوق ضمن منطق فهم للتاريخ كعالم متغير، فيه كل تراتبية مذهب التطور من الولادة فالتوسع فالازدهار فالذهول، فلا مطلق في هذه العلاقة ولا قيم ثابتة، فالمطلق في التاريخ والفن والذوق يكمن في النسبي، في المتحرك ، والمتغير نحو اللانهائي.

وقد حاولنا في المداخلة التاريخية لتطور علاقة القيم الفنية والنظرية والنقدية بالذوق العام، أن نمسك بالمحور القيمي الذي شكل نقطة التفاعل والتجاذب والتمرد والتأصيل والتحديث في تاريخ

الفنون التشكيلية الحديثة منذ عصر النهضة في أوروبا، ونقصد به إحياء الكلاسيكية وقيمها المطلقة والثابتة أو الجامدة القائمة على نظام مبني على رؤية عقلانية للعالم والإنسان، وبلوغ الجمال المثالي ضمن حدود شبه نهائية ارتبطت بتطور للمعارف التقنية والنظرية وللعلاقات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية.

ما شهده المجتمع الأوروبي الحديث من تحولات منذ القرن السادس عشر حتى السبعينات من القرن الثامن عشر - أي حتى عشية الثورة الفرنسية البرجوازية - إنما شكل الحقبة الأولى من تاريخ نشوء وولادة الحداثة في الفنون والنظرية النقدية والذوق العام، هذه الحقبة سجلت حركة تجاذب وتنابذ بين الكلاسيكية والمانيريزم وظهور الباروك والروكوكو، واكتشاف الحضارات الشرقية وقيمها وتذوقها، ومن ثم إعادة الاعتبار للقيم المسيحية والوسيطة بما تلاءم مع نهوض النزعة القومية والفن القومي والمدارس القومية الأوروبية، وبالتالي ولادة الفكر النظري والنقدي الرومانسي الأوروبي، وقيمه المعرفية الشمولية، التي شكلت المنطلق لبداية الحوار بين الحضارات الشرقية والغربية على مبدأ التماثل شكلا ومضمونا (مقارنة الحضارة الشرقية الإسلامية والمسيحية الوسيطة) في النظرية والفن والذوق العام نهاية القرن الثامن عشر وبداية التاسع عشر.

أما الحقبة الثانية من تطور آلية العلاقة بين النقد والذوق العام الحديث، فقد بدأت مع المعركة الرومانسية في عشرينات القرن التاسع عشر حتى نهايته، أي شمل التبدلات الثورية على مسرح القيم والجمهور والمعارف وجميع ميادين الحياة الشخصية والاجتماعية والسياسية، وهذه الحقبة كانت الصدى الدراماتيكي العنيف للمد الثوري البرجوازي الفرنسي، الذي هز فرنسا والدول الأوروبية والشرق إلى حد كبير. فيها انبثقت كل أفكار التحديث وتيارات الحداثة وتكشفت، وفيها وحدة التنوع في النقد والنظرية والذوق العام.

وبما أنه قدر للرومانسية أن تتطور في العديد من الدول الأوروبية في أن (ألمانيا، انكلترا، إسبانيا، روسيا، فرنسا، إيطاليا) وتشمل مجمل الفنون: العمارة والنحت والتصوير والرسم والموسيقى والفنون التطبيقية وكل الأنواع الأدبية، والتاريخ والطب والعلوم والسياسة والاقتصاد. فالرومانسية التي ظهرت في أوروبا ما بين عام ١٨٠٠ حتى الخمسينيات من القرن التاسع عشر، شكلت الحد الفاصل بين الماضي - التقليدي الإقطاعي - والمستقبل(البرجوازي - الحديث) وهي الظاهرة الأكثر انفتاحاً على الحضارات العالمية والأكثر تعقيدا في نمو خطها التطوري (أفقيا وعاموديا)، والداعية إلى «حرية» الإبداع، ومناهضة القيم الكلاسيكية الجامدة، حملت في ذاتها بذور نظرية «الفن للفن »، ودفعت باتجاه ولادة منظومة«ايقونغرافية» معاصرة تعبر عن صراع الإنسان والمجتمع: كصور«الانتفاضات» ، و«الحروب»، و«الثورات»، و«موت البطل»، و«عبادة الطبيعة»، والهروب في «الزمان» والمكان والموضوعات التاريخية الوسيطة، المسيحية، والتروبادور، ودانتي الباروك والروكوكو، وتغليب دور اللون، ومبدأ النزعة التلوينية والصبغة المحلية، ونظرية التباين أو التضاد، ونظرية المناخ وأثرها على السلوك ، ونظرية التوليف بين الفنون، فضلا عن مفاهيم جمالية في الذوق تنحو منحى الغروتسك،

البيتورسك، والأرابسك، والأسطوري والفلكلوري والرمزي، وتضافر العنصرين الحسي والروحي، وتناسق البعدين الديني والدنيوي. ما معناه منظومة قيم جمالية وأخلاقية مناقضة للكلاسيكية والأكاديمية، كما قدر للرومانسية فتح الباب على مصراعيه أمام الحداثة بانتصارها في المعركة الرومانسية(في العشرينيات من القرن المذكور) على الكلاسيكية ورموزها وسلطتها في فرنسا، لكنها نمت وتطورت وسط تيارات ومذاهب فنية متغايرة ومتنوعة مثل: الطبيعية، والعاطفية، والانتقائية، والواقعية، والصالونية، وبين أنصار الفن للفن البرناسيين، والرفائيليين، وأصحاب مدرسة المنظر الطبيعي، والباربيزون، ومدرسة الاستشراق، ونزعة تصوير الآثار. كل هذه التيارات كانت مناهضة للذوق الكلاسيكي - الجديد ، ودافعة باتجاه كسر حدة سطوته على الأكاديمية، والمؤسسة الرسمية والذوق العام، بذلك شكل الفكر النظري الرومانسي منعطفا جذريا في حياة البشرية، ومرحلة انتقالية لولادة ثقافة مميزة للقرن التاسع عشر، كشفت لأول مرة في تاريخ الحضارة العالمية عن حدة التناقضات التي كانت تتجاذب الحياة الروحية في ظل المجتمع البرجوازي الجديد، وعن إشكاليات الإبداع فيه. إلا ان ممثلي الرومانسية لم يشكلوا وحدة متجانسة في الرؤية السياسية والاجتماعية رغم معاداتهم للقيم الكلاسيكية والسلطة الأكاديمية من جهة، ولنظام العلاقات الرأسمالية - البرجوازية التي أخضعت الفن لمصالحها الذاتية الآنية، والتي تحول فيها الفنان إلى عامل مأجور، ومسألة التصادم بين «الأنا» الفردية الرومانسية الإبداعية ومحاولة مغايرة الفكر، وتوحيد نمطه في ظل النظام البرجوازي المادي الجديد والسرعة في «عجلة الذوق» الفني العام. القلق والمتبدل والازدواجي ، والانفصامي، على مزيج من الخلط في البطانة الروحية بين التقاليد والحديث، الشرقي والغربي، العقلاني والعاطفي ، الذاتي والموضوعي . كل هذه التغيرات الجذرية التي طرأت بعد حلول نمط العلاقات البرجوازية في البنية الاقتصادية والسياسية للمجتمع تطلب ثقافة وفنون جديدة قادرة على إرضاء ذوق الجمهور الجديد - ابن القرن التاسع عشر - المتكون في غالبيته من البرجوازية العسكرية، والتجار والصناعيين أي الأثرياء الجدد«ذوي الثقافة البرجوازية»، وثقافة السوق والعرض والطلب، والمنتج والمستهلك والوسيط، والإنتاج المتبدل بوتيرة متزايدة الإيقاع والتوسع في «الزمان» و«المكان». ولعل مرد حالة التنوع والتعدد في المدارس الفنية المحلية والأوروبية للنصف الأول من القرن التاسع عشر، حالة التخبط والعجز عن إنتاج قيم روحية وثقافية جديدة بالوتيرة ذاتها لتطور القيم المادية البرجوازية أي الصناعية والتجارية وفي هذا يكمن منطق الحداثة وأزمتها في نفس الوقت. أي فقدان تجانس صلب في نظام القيم للمجتمع الحديث. مرد كل هذا يعود لفشل الثورة الفرنسية في تحقيق المثل والمبادئ، والقيم الجمالية والأخلاقية التي نادى بها أعلام التنوير(مونتسكيو، ديدرو، فولتير، روسو). غير انه شكل الضربة القاضية للقيم الكلاسيكية في النصف الأول من القرن التاسع عشر[١٥]. ودفع بالنقاد والفنانين والمفكرين باتجاه البحث عن قيم حديثة معاصرة تلائم الواقع الجديد، واستنباط أشكال جديدة وموضوعات استنادا إلى واقع متغير ، وتحول في وسائل التعبير الفني، والمنهج والأسلوب وأدوات التصوير ومادته، والأنواع الفنية «المناظر الطبيعية»، ومظاهر الحياة الدينية، ومفهوم اللوحة، ومفهوم الجمال.

زد على ذلك أن معظم الفنانين الرومانسيين كانوا الفئة التي لم تنخرط في الية السلطة والمؤسسة الرسمية الفنية والسياسية، بل شكلت ظاهرة المعارضة الفنية والسياسية في آن. فقد وقف العديد منهم في صفوف المعارضة للنظام السياسي الفرنسي وضد عودة النظام الملكي ١٨١٥ ـ ١٨٣٠، كما شاركوا في أحداث ثورة ١٨٣٠ و١٨٤٠ و١٨٧١، واستمرت روح المعارضة في تيارات الحداثة، وبالتالي خلق مناخ من الرفض الرسمي (في كل مؤسسات الدولة للفنانين والنقاد المعارضين أو الرافضين، وعلى رأسهم ديلاكروا الذي لم تعترف به الأكاديمية حتى عام ١٨٥٧ وبودلير). وكذلك عدم اقتناء أعمالهم التي لم تلق رواجا لدى الجمهور الواسع، سوى النخبة المحدودة بما دفع بهم في الثلث الأخير من القرن، إلى التجمع على شكل جماعات مستقلة مشكلة بأساليبها، وإن كانت غير متجانسة كليا(الانطباعيين، التعبيرين، ما بعد الانطباعية ، جماعة الأنبياء، الوحشيين، جماعة الجسر، جماعة الفن الجديد Art Nouveau). وفي السنوات العشر الأخيرة من القرن وقفت عنيدة في معارضتها للنمط الرسمي مع مجموعة من تجار الفنون، كانت أكثر وعيا لإنجازاتهم التي شكلت التاريخ المعاصر لهذه الحقبة بحيث هبطت أسعار الفنانين الرسميين التقليديين، وارتفعت أسعار الفنانين المعارضين، وبعض المغمورين منهم . ومنذ نهاية القرن التاسع عشر انتقل زمام الرعاية للفنان، وأعماله إلى السوق الفنيةالتي أخذت عن طريق صالات العرض الخاصة ، تتحكم بالتسويق والأسعار، والدعاية والإعلام والنقد، وإقامة المعارض السنوية والمعارض المتشابهة أسلوبا وموضوعا بحيث أتيح لتيارات الحداثة أن تنتشر جماهيريا، وتدخل إطار الذوق العام بوصفها بديلا للذوق التقليدي الذي ساد لقرون. وغالبا ماكانت تلجأ المنافسة التجارية بين صالات العرض وراعي الفن إلى دفع تيارات جديدة أو أسماء جديدة والترويج لها رغم افتقارها للعمق وهشاشتها، سعيا إلى تبدل الأسعار وتحريك رأسمال بورصة الفنون. فارتبطت المرحلة الثانية من علاقة النقد بالذوق العام الحديث بطبيعة السوق الاستهلاكي الذي حول الفنان والفن إلى سلعة، وحول الناقد إلى وسيط بين المنتج والمستهلك، ولم يعد مقياس النقد والذوق العام مرتبط بالقيمة الفنية للعمل الفني بقدر ارتباطه بالتسعيرة المعلن عنها في السوق التجاري الفني في نهاية القرن التاسع عشر.

أما على صعيد المعطيات التشكيلية الجديدة التي شكلت منطق الحداثة وقاموس مفرداته والذوق الجديد فإنها دخلت متاهة التجديد، والتبدل والتغير وفق إيقاع الواقع المتحرك السريع في الزمان والمكان والقيمة الفنية. فالانطباعية قامت في التصوير على نمط جديد همها تسجيل الانطباع البصري كما تحسه العين ماديا وآنيا في رؤية متغيرة للطبيعة، وصور الحياة اليومية وفق تبدل الضوء، والفصول وحركة الشمس، والمناخ وأوقات النهار، وليس استنادا إلى قيم وقواعد ومقاييس معرفية ثابتة(مانية، مونية، بيسارو، سيسلي، بازيل ، رنوار، دوغا، سيزان الشاب في معارضهم من عام ١٨٦٣ حتى ١٨٨٦)، وكانت أعمالهم ومعارضهم مثار رفض من الصحافة والأكاديمية والذوق العام، لكونهم ساهموا في مسألة انهيار المدى التشكيلي النهضوي، وفي تقديم فهم جديد للعمل الفني.

لقد تحقق نوع من الاستقلالية في علاقة الإنسان بالواقع والطبيعة وأحاسيسه وانطباعاته، ولا

شك أن حرية الإبداع في نهاية القرن التاسع عشر أطلقت العنان للمزيد من المبالغة في القطع مع التقاليد الأكاديمية(ما بعد الانطباعية، غوغان، سيزان ، جماعة الأنبياء)، ولكن باتجاه لغة تشكيلية سواء في الموضوع أو التأليف أي العلاقة بالسطوح، ونحو العفوية والبدائية، وتحويل الطبيعة إلى مسطح ذي بعدين ، واختلاف الرؤية في العجينة اللونية(الابتعاد عن الضبابية والتدرجات اللونية)، وقد اهتم جماعة الأنبياء باللون الصافي (على عكس الانطباعيين، ومبدأ الأمانة للطبيعة، والانطباع البصري) وربط العواطف باللون مابين الأعوام(١٨٩١ ـ ١٨٩٩).

بيد أن ظهور لغة تشكيلية جديدة حاولت التعبير عن روح العصر في القرن التاسع عشر انطلقت من أسس نظرية ومعرفية ونقدية أهمها الرومانسية وأفكار ستندال وديلاكروا وبودلير، وتيوفيل غوتييه، وأعمال ترنر وكونستابل الانكليز، وجون رسكلين وكوربيه وكورو ومدرسة المنظر الطبيعي . لم تكن قادرة لتحظى بدعم من الذوق العام الشعبي نظرا لجديتها وتغيير رؤيتها ومفاتيحها للفن. لقد اعترف بها الذوق العام إثر اعتراف السلطة الرسمية، وفي الوقت الذي تشكلت فيه المرحلة الثانية من الحداثة الكلاسيكية في منتصف القرن العشرين على اثر التبدلات السريعة في عجلة السوق والذوق المناسب والأساليب والتيارات المتنوعة التي تعج بها فرنسا وأوروبا، ووفرة الظواهر والتجمعات التي سرعان ما تتوهج، وسرعان ما تنطفيء لتحل محلها أخرى جديدة .

لقد شكلت حداثة القرن التاسع عشر، مناخا متسعا لكل الإمكانيات التجريبية، ولكل الأذواق المتناقضة، ولكن في ظل غياب للتجانس في القيم والاطمئنان والتوازن الروحي والمادي،العقلي والعاطفي . إنها مرحلة فوضى القيم وفوضى الحياة الحديثة واختلاط الذوق ، وإعلامية النقد الذي بات منقسما على ذاته بانقسام الحركة التشكيلية إلى تيارات، ومجموعات كل منها يحتاج إلى ناقد ومنظر يدافع عن شعاراتها ومفاهيمها .

احتلت فرنسا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر موقع الحيوية الفنية الذي تمتعت به إيطاليا لقرون، وأصبحت باريس كعبة الفن والابتكار بدلا من روما . فالمناخ الحيوي والمتنوع التيارات ساعد على ازدهار النقد في فرنسا دون غيرها من الدول الأوروبية نظرا للعلاقة الجدلية في الازدهار والتطور بين النقد والفن والذوق العام، فقد بقيت فرنسا موئل النقد وتيارات الحداثة بكل تجاربها وتنوع تياراتها بينما ازدهرت الدراسات التاريخ . فنية في ألمانيا وايطاليا، وظهرت المجلات المتخصصة في الفنون Gazette des Beaux Art ١٨٥٩ في فرنسا، وألمانيا Zeietchrift fur bildenble Kunst في ١٨٦٦ . وظهرت الدراسات الموسوعية والمتخصصة في تاريخ الفنون والحضارة التي تتناول تاريخ الفن الأوروبي وفنون آسيا وإفريقيا وأمريكا(شنازي، كوغلر، شبرنغر في ألمانيا) . كما تجدر الإشارة إلى تطور الاكتشافات الأثرية للفرنسيين والانكليز في بلاد مابين النهرين ومصر الفرعونية واكتشاف اللغة الهيروغليفية، كما ظهرت في الثلث الثاني من القرن التاسع عشر الدراسات المعمقة في تاريخ الحضارات من جهة، وتاريخ الفنون وموضوعاتها والميثولوجيا وعلم الرموز والايقونغرافيا المختصة بكل حقبة فنية، وبالتالي توصل العلماء إلى حل ألغاز العلاقة العضوية بين

الشكل والمضمون في العمل الفني، وبذلك اتسع افق دراسات تاريخ الفن العالمي في كل المراحل والعصور ضمن تراتبية تاريخية وخصوصية للمشكلات الفنية المنبثقة عن كل واحدة منها، كما ظهرت الكتب التي تتناول حياة كل فنان على حدة (اختص بها الألمان والطليان الذين أولوا اهتمامهم بدراسات تاريخ الفنون في الحضارات القديمة والحديثة والنهضة). بينما اهتم الفرنسيون والانكليز بدراسة ونقد الفن المعاصر والمعيش، أي ثقافة اليومي في المجتمع البرجوازي الصناعي المتقدم في كلا البلدين (بإنجازاته الاقتصادية والسياسية والاستعمارية عن باقي الدول الأوروبية الأخرى)، فبرز الألمان والطليان في تطوير النظرية والمنهجية في تاريخ الفنون العالمية بينما لمع النقاد الفرنسيين بشكل أساسي بمواكبة المتغيرات المتسارعة في الفن الفرنسي من الانطباعية والواقعية النقدية والصالونية، والاكاديمية، والتنقيطية والوحشية والتكعيبية والتعبيرية، غير أن تجاوز التيارات الفنية منذ سبعينيات القرن التاسع عشر أدى بالطبع إلى صراعات في وجهات النظر النقدية، وإلى تنوع وتعددية في الذوق الفني. فالتوسع الاستعماري أدى إلى الاحتكاك بالذوق الفني المغاير، وفتح الأبواب أمام الذوق الفرنسي فالأوروبي لتذوق فنون الشرق الأدنى : الفن الياباني والصيني والفن الإفريقي والإسلامي وفنون أمريكا اللاتينية.

أما النقد الفني المواكب لحركة الحداثة، فكان يقدم التيارات الفنية من جهة، ويبحث عن أصولها ومفرداتها في الفنون الملهمة من جهة أخرى. فكان على نقاد الفن آنذاك ترميم وتجميل وعصرنة وفهم كل المؤشرات الحضارية الغريبة عنها مكانيا، وزمانيا، بغية فهم منطق التوليف الفني الحاصل في تيارات الحداثة الأوروبية والحضارات الإفريقية والآسيوية واللاتين . أمريكية التي بدأت تدخل نتاجاتها تاريخ الفن المعاصر، وقد لاقى هذا التوليف صدى مقبولا في الذوق العام. لأن السياسة الاستعمارية لهذه البلدان كانت تحمل نتاجها الفكري الحضاري القديم والمعاصر إلى أسواقها ومعارضها ومتاحفها، وبالتالي دخلت سوق الاستهلاك الفني، وبمجرد حضورها كنتاج فني غرائبي ومتميز، باتت قادرة على إثارة العبق، في الذوق العام الباحث عن الجديد والمختلف الذي سيضخ دما جديدا في حركة الحداثة: انها عملية reabilatation، للقيم الفنية المختلفة في الزمان والمكان، والتي كانت تعتبرها نظرية المركزية . الأوروبية متخلفة وبدائية قياسا على القاموس الكلاسيكي اليوناني سابقا، بينما استجابت لروح العصر والتذوق العام على أعتاب مرحلة جديدة من أزمة الروح الفنية الأوروبية، مهد لها وقدمها النقد الفني والدراسات التاريخ . فنية، وعلم الآثار للحضارات غير الأوروبية ليتوازن بها من جديد.

أما ظاهرة التبدل السريع في التيارات الفنية والابتكارات الفنية فكانت تربك النقد وتفقده القدرة على الاتساق المنهجي المتكامل، أو بالأحرى وحدة القيم ونقائها كما في الماضي، وغالبا مانرى أن النقاد وقعوا أسرى مغالطات وتناقضات ومبالغات في التأييد أو الرفض لهذا التيار أو ذاك، أو لهذا الفنان، أو ذاك وندرت الأعمال النقدية ذات الوحدة العضوية في المنهج المعرفي والتحليلي (عدا بودلير وجون رسكين)

القرن العشرون: ثقافة اليومي . وسائل الاتصال الجماهيري

ورث القرن العشرون قيم مجمل الحضارات العالمية، والقومية، وصراعات الحداثة والتقاليد وانتصارات وهزائم كل الثورات التي تمخض عنها القرن التاسع عشر في العلوم والفنون والسياسة والاقتصاد، لكن الإرث الأكثر عبئا على كاهله هو مبدأ تبدل القيم الجمالية والأخلاقية اللانهائي، والتي دخلت في لب عمارته التشكيلية في فن التصوير والنحت وحتى العمارة ،وظهور عناصر المقاومة لها(الحياة الوجدانية، اللغات ، الثقافات التقليدية في بلدان اسيا وإفريقيا وامريكا اللاتينية) أي في بلدان العالم الثالث والبلدان النامية، وظهور القوة الهائلة للسوق، بما معناه تحول نظام القيم إلى «مجرد قيم تبادلية» ، بحيث يصبح كل سلوك إنساني يغدو مسموحا به أخلاقيا لحظة صيرورته ممكنا اقتصاديا، أي لحظة ارتدائه قيمة مادية، فكل ما هو مربح ومبدأ التنافس الحر في ميدان المعرفة. أي سيطرة المبدأ اللامبدئي في السياسة والثقافة والاقتصاد، ومبدأ التبدل والتغير والتكيف السريع و«التحول والذوبان» والولع بالتغيير، والقلق واللاثبات ، والتجديد الدائم مهما اختلفت مظاهره ومضامينه. فالتبدل في القيم يصبح وقودا لحركة السوق وعجلة الذوق، ومع فقدان هالة الفن الخالص والنقد الحر واستقلالية الثقافة وتحطيم القواعد ، وطفرة الأهواء.

فلا نستطيع الإمساك بزمام الخارطة الفنية الحداثية في القرن العشرين نظرا للتوسع العامودي والأفقي، وتشكل معالم ثقافة كونية في نسيج كل الثقافات، فاختلاط الذوق ودخول المفردات والرؤى الفنية اليابانية والإسلامية والإفريقية إلى نسيج المفاهيم الفنية الحداثية الأوروبية (مابعد الانطباعية وفان غوغ ، غوغان والفن البدائي، بيكاسو والفن الإفريقي والتكعيبية بمراحلها الثلاث، بول كلي وماتيس وبراك والفنون الإسلامية والزخرفية، ثم مذهب الفن الصافي ، والافتغارد ـ الطليعي ـ الروسي) في السنوات الأولى من القرن العشرين ثم الحقبة الواقعة بين الحربين العالميتين الأولى والثانية، وإحكام السيطرة الاستعمارية على مجمل بلدان آسيا وإفريقيا، وظهور معالم تيارات الحداثة في ثقافة وفنون بعض هذه البلدان منها: مصر ولبنان والمغرب العربي في عالمنا العربي. قرب المسافات الذهنية والمعرفية، ومسألة استيعاب وهضم وتبني القيم المختلفة زمانيا ومكانيا. وما شهدته الحقبة الممتدة من الخمسينيات حتى السبعينيات من مد للقيم الفنية القومية في البلدان الساعية للتحرر من الاستعمار في العالم الثالث إنما قام على مسألة التوليف والمزج بين عناصر حداثية وقيم تقليدية في الذوق العام، مما خلق في قاموس الحداثة: قيم حداثة المركز(أوروبا، أمريكا)، وقيم حداثة الأطراف (بلدان العالم الثالث، أو المستعمرات الأوروبية والأمريكية سابقا)، أو البلدان النامية. إن كل المحاولات والتجارب الفنية التي تمخض عنها القرن العشرون من اتجاهات لصياغة جديدة للواقع وهي:

- التكعيبية بمراحلها الثلاث.
- الصفائية.

- التصوير الماوراثي.
- التيارات التي رافقت التكعيبيه.
- الدادائية.
- الحركة التعبيرية الألمانية.
- المستقبليين.
- الطبيعيين الروس.
- اتجاهات الفن التجريدي.
- البنائية.
- السريالية.
- التجريدية.
- البوب أرت.

هذه المحاولات والتجارب حاولت التحرر الفني، وتخطي المفاهيم النهضوية القديمة والثابتة بخلق أيديولوجية الحداثة القائمة على التخطي والتفكيك العام لكل القيم القديمة دون تجاوزها، لا بل التباس كل القيم تحت شعار الاختلاط والمزج سواء كانت مظاهرها في التعبير قائمة على تغيير الذهنية في مبدأ تأليف العمل الفني، أو اعتماد الخطوط، أو الألوان، أو المساحات والسطوح الهندسية، أو التسرية والسخرية والغروتسك، أو اعتماد المبدأ الحدثي في التعبير، فإنها في مجملها دخلت في إطار نظام السوق الاستهلاكي الرأسمالي ،وتحول إلى قطع غيار في حركة السوق القائمة على المتغير والعابر المندرج تحت «ism». فالمعارضة للقيم الكلاسيكية والنظام البرجوازي والاقتصادي لدى أعلام الحقبة الثانية من الحداثة جعلت التفاعل بين الفن والنقد والذوق العام عملية معقدة غير متزامنة الحدث والعبق والمرونة لأن إنسان القرن التاسع عشر كان أسير ازدواجية في الذوق بين تقاليده وتاريخه الفني، وبين المعاصر والحداثة بينما أسهم التكيف الحاصل في القرن العشرين بمجمل عملية التفكيك القيمي وإعادة البناء المتغير والعابر في التيارات الفنية في كل الفنون أسهم في جعل الذوق الفني العام مستهلكا يافعا لما تفرضه عجلة السوق من أفكار ومفاهيم مواكبة ودعائية. وقد ازدادت هذه المرونة الشعبية لدى الجمهور في النصف الثاني من القرن مع حركة أوب أرت والبوب ارت والتجريدية والفن المفاهيمي، أي اكتمال وإحكام سيطرة ثقافة السوق للمجتمع ما بعد الاستهلاكي . ومنذ الستينيات بات الفن مبتلعا من وسائل الإعلام تتحكم بصيرورته وتقلباته وقيمته، واختفت عناصر المقاومة والمعارضة للحداثة، بل هناك استهلاك جماهيري عارم، لها انبهار عالمي لكل ما تنتجه ثقافة المركز في المجتمع الرأسمالي المتطور، وما تقدمه الأطراف عبر وسائل الاتصال الجماهيري السمعية والبصرية والانترنت التي حولت الكرة الأرضية في نهاية هذا القرن إلى قرية كبيرةتتسع

لكل صدى ومنتج وتستقبله بمرونة لكونه رديف لمفهوم التقدم والتطور التكنولوجي، وعيق ، التغير الدائم . إن ثقافتنا اليوم وذوقنا محكوم بلعنة الانبهار لما ينتجه المركز، الغرب تحت شعار التطور والحضارة والحداثة. لاشك بأنه تبقى هناك ثقافة وذوق النخبة، وثقافة وذوق الاستهلاكي الجماهيري . لكن ظاهرة الخلط السائدة [١٦]. وظاهرة التجميع، وظاهرة الانتقائية، وحتي الواقعية الجديدة والكلاسيكية الجديدة منذ الستينيات، ومجتمع مابعد الحداثة يحتاج إلى طاقة نقدية ونظرية قائمة على العلم والإعلام معا، طاقة نقدية تحاول التأثير في النقد العام والفنان معا . ورغم كل ماآلت إليه متغيرات الحداثة في نهاية القرن إلا أن مسألة البحث عن التجانس الروحي والمادي، الوجداني والعقلاني تظل منوطة بالنص النقدي وحيويته ومدى انفتاحه والتزامه بقضايا وهموم الإنسان في عصره، وبالتالي مسئوليته التاريخية في تاريخ اللحظة الراهنة من الحركة التشكيلية ومساهمته الإبداعية في تكوّن السياق الفني العام وقدرته على المساهمة في صقل ذوق الجمهور عبر تعريفه على أصول الفن والمتانة والرصانة في التعاطي مع العلوم الفنية وتاريخ الفنون ، بحيث يتولد لدى كل فنان إحساس بوجود ناقد، بوجود عين هي تلسكوب وميكروسكوب في آن، بعين حريصه علميا وضميريا . لأن الفنان يحتاج إلى عين عارفة بالأصول الفنية هي بمثابة بوصلة لروح العصر والذوق المصقول والثقافة الحقيقية. غير أننا لن نحمل النقد مسئولية توجيه ذوق العصر ـ توجيه الفنان وحده . فهناك دور المؤسسة الفنية والتربية الفنية في البيت والمدرسة، وضرورة انتشار المتاحف لتعريف الجمهور على كل الحضارات، وحماية الفنان من عجلة السوق، أو الارتهان لفكرة لرفاه، والاستخفاف بالجمهور، والانبهار بما يستفيض به الغرب من تيارات فنية عابرة، خاصة أن معظم فنانينا يدرسون في الغرب، ويعودون مثقلين بمنطق الحداثة وبلاغتها أي بالتحديد تحطيم القواعد وكسر مفهوم تأصيل الأصول . وللمفارقة فكل المعاهد والأكاديميات الفنية تدرس وتنشىء الفنان على الأصول والقواعد العلمية الكلاسيكية الأكاديمية، وتزرع فيه مسألة البحث عن الفرادة والتميز وروح الحضارة المحلية، وفي الوقت نفسه يرى في الخارج أي في ثقافة السوق والمعارض ظواهر فنية حداثية مغايرة استهلاكية سريعة الوميض والانطفاء . هذا الواقع يجعلنا ندور في متاهة الحداثة، وما بعدها مشفوعين دائما بسؤال الرغبة في التجديد والتغيير طبقا للأهواء والميول ، وضرورة تعايش نظام قيم دينية وأخلاقية وسيطة، محافظ تقليدي مع قيم جمالية متبدلة، حرة، حداثية، أو توليفية، أو انتقائية بما يجعل الذوق العام مفتقرا للتجانس القيمي الجمالي ـ الأخلاقي، الديني والدنيوي، الحسي والروحاني. إنه ذوق نهاية القرن العشرين ، القرن المكثف بالبطانة الإبداعية المتغيرة.

الهوامش

(١) بنيامين والتر: العمل الفني في عصر الاستنساخ الآلي، قضايا وشهادات. الحداثة(٢) ص ٢٤٣. مؤسسة عيبار ١٩٩١.

(٢) المفكرون القدماء عند الفن. تحقيق أسموسن. دار الفن التشكيلي للنشر. موسكو ١٩٣٧.
Bertrand. E.Etudes sur la Peinture et la critique d'art dans l'antiquite. paris, 1983.
Venturi.L. Histoire de lacritique d'art. Bruxelles, 1938.

(٣) نقل الإتروسك إلى روما حضارة آسيا، وقد هاجروا من ليديا في آسيا الصغرى منذ القرن التاسع، وسكنوا المنطقة المسماة توسكانا وامبريا. وبقيت سيطرتهم حتى عام ٥٠١ ق.م. حيث نقلوا معهم الميثولوجيا والحروف الأبجدية وفن العمارة، كذلك الأمر بالنسبة للسيطرة الإغريقية على الفنون في روما التي ترافقت مع سيطرة الميثولوجيا.

(٤) هناك قول مأثور لأحد أعيان الكنيسة المسيحية في القرن الرابع الميلادي مارشيلو يقول فيه: «إنني أحتقر هذه الأصنام الخشبية والحجرية الصماء، والبكماء، التي تعبدونها»، ويقصد التماثيل الرومانية: تاريخ المعرفة الفنية الأوروبية. الجزء الأول من العصر القديم حتى القرن الثامن عشر. ص ٥٢. أكاديمية العلوم. موسكو. ١٩٩٣.

(٥) انظر تاريخ كل العالم. الجزء الثالث. ص ٨٢. موسكو. ١٩٦٠.

(٦) L'Art Byzantin. L'Aurore. LeninGrad, 1977

(٧) تاريخ الفلسفة. الجزء الأول. ص ٢٩١. موسكو. ١٩٦٨. تاريخ المعرفة الفنية. ص ٦٤.
L'Arte, 1927. volxxx

(٨) Meyendoref. L'Eglise Orthodoxe. Hier et aujaurd'hui. P27. Paris,1960

(٩) Op Cit.P.72.

(١٠) انظر لازريف. أصول النهضة الإيطالية. الجزء الأول ١٩٥٩، ص ١٢١.

(١١) تشينينو تشينيني «كتاب الفن أو خواطر عن فن التصوير». ترجمة لوجشنكي. موسكو ١٩٣٣.

(١٢) لقد اعتبر ليوناردو دي فنشي أن فن التصوير يحتل المرتبة الأولى بين الفنون وهو قادر أكثر من غيره على تشكيل الصورة والمضمون. وبرأيه أن الشعر تصوير أعمى، والتصوير شعر أبكم، وله تعود مسألة التأسيس لنظرية الضوء والظل وعلاقتها بالمنظور والفراغ والهواء في نقد الفن. وخاصة نظرية الظل (Sfumato)، والانعكاس (Rilievo)، والحركاتي التشكيل لمعالم وحدود الجسد. ويعتبر كتابه عن التصوير قمة الإبداع النقدي والنظري للنهضة الرفيعة. وهناك كتاب الفرنسي جان بريغران عن المنظور الفني. كما ظهر كتاب الفنان الألماني البرخت ديورر الذي عاش في إيطاليا لفترة أوائل القرن السادس عشر خصوصا يوميات رحلته في فلاندريا حيث وضع مجمل آرائه وأفكاره حول الفن والإنسان والطبيعة وعلاقة العلوم بالإبداع.

(١٣) نذكر في هذا السياق أحد أبرز مقتني اللوحات في البندقية، والذي ترك إرثا نقديا لفناني عصره: مارك. أنطوان ميكاييل في القرن السادس عشر.

(١٤) (انظر تشغوديف. أسطورة الباروك كمرو. ص ٧٣).

(١٥) القرن التاسع عشر تحول إلى مسرح القلق نتيجة التطور والتنوع الديناميكي الذي رافق تجربة الانتصار على الكلاسيكية باتجاه تعددية تجارب الحداثة والمعاصرة. إنه مسرح التطور الصناعي والمعامل الاتوماتيكية، والسكك الحديدية، والاكتشافات العلمية التي قلبت نظام الخدمات اليومية في المدنية رأسا على عقب (اكتشاف البخار والهاتف والكهرباء، والتلغراف والصحف اليومية والتوسعات الاستعمارية، وخلق أسواق تجارية جديدة دفعت باتجاه سوق عالمية متسعة لكل القوميات تفتقر إلى وضوح القيم بل خلطها وتوليفها وتأطيرها في ايديولوجية اللارسوخ واللااستقرار).

(١٦) المزج والخلط في أسلوب الحياة والثقافة اليومية أي ذوق الأثاث والبناء والزي واقتناء الأعمال الفنية، والخلط عند الفنان الواحد لعدة تيارات فنية جدالية، أو الانتقال من تيار إلى آخر بسرعة مقلقة، وأحيانا تجاوز الأساليب المتنوعة في وقت واحد، أو المزج بين قواعد الفن الشرقي والحروفي والزخرفي وفن المنمنمات والايقونات بتقنيات ورؤى التيارات الحداثية الغربية.

المراجع الأجنبية

(1)Arnason. HH:History of Modern Art, London.1977.
(2) Froncastel.P: Peinture et société, . Paris .1965.
(3) Huyghe R: Senset Dessin de l'art, TII. Paris. 1967.
(4) Jencks. Ch: Post- Modernism, the New Classicism inArt and Architecture. Academy Editions. London.1987.

الفن الحديث والحداثة في الفن

مصطلحان في أزمة

سمير غريب *

«الحداثة في الفن» مصطلح في أزمة يعبر عن أزمة واقع الفن التشكيلي اليوم.. لا أتحدث عن العالم العربي فقط، بل حيثما يوجد هذا المصطلح في العالم بخاصة في أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية. ذلك لأننا نمارس الفن التشكيلي على قاعدة أوروبية المنشأ، هي «اللوحة ذات الحامل». وأننا نحدث أشكال واتجاهات فنوننا بما ابتكرته أوروبا من أشكال واتجاهات، وأن كل ذلك يصلنا متأخرا عن وقت ابتكاره هناك، ولقد رأيت في بينالي القاهرة الدولي الأخير الذي أقيم هذا العام في متحف الفن الحديث، واشترك فيه فنانون من عدة دول عربية وأجنبية شابا مصريا صغيرا يعرض ثلاث قطع له من النحت الحركي سابق التجهيز، أي النحت الذي تستخدم فيه قطع مجهزة سلفا لأغراض أخرى غير النحت، يعيد الفنان وضعها في صياغة جديدة، ويضيف إليها بعدا حركيا، أي يجعلها تتحرك، أو يجعل أجزاء فيها تتحرك بطاقة ما، كالهواء أو الكهرباء.

---

* ناقد تشكيلي ومدير صندوق التنمية الثقافية بالقاهرة.

كان هذا الفنان الذي لم يتجاوز الواحد والعشرين عاماً متخرجاً منذ عام فقط من إحدى الكليات. فسألته: هل تعرف أنهم في أوروبا ابتكروا هذا الشكل منذ حوالي ثلاثين عاما؟ قال أعرف. قلت هل سافرت ورأيته في أوروبا من قبل؟ قال: لا. سألت: فمن أين أتتك فكرته؟ أجاب من الكتب التي طالعها. هذا مجرد مثل. دون الدخول في مستوى إبداع هذا الشاب في حد ذاته وهو جيد، وعمله ليس منقولا عن عمل آخر ولكنها الفكرة. وأفكار الفن المعاصر سرعان ماتنتقل بين الفنانين عبر القارات عن طريق وسائل الإعلام والنشر.. فضلا عن المعارض والسفر والعلاقات المباشرة.

لكن هذه الأفكار كلها أصبحت اليوم في أزمة، أو مأزق. ذلك لأنها أصبحت تكرر نفسها، ومن الصعب أن نجد أفكارا جديدة. فأحدث هذه الأفكار هي التي تمزج الإبداع الفني بوسائل الإعلام الحديثة كالفيديو. بل إنه يمكننا أن نتخيل منذ الآن علاقات تشكيلية تتم بالاستعانة بالأقمار الصناعية وأشعة الليزر. فالفكرة الأساسية واحدة.

لقد عاشت الفنون الجميلة عبر قرون طويلة في أطر محددة حتى أتت الدادية عام١٩١٦ فيما بين الحرب العالمية الأولى، فحطمت هذه الأطر، وبخاصة مع مارسيل دوشامب DUCHAMP. وظهر فيما بعد مصطلح الحداثة في الفن، والذي يجب أن نفرق بينه وبين مصطلح الفن الحديث. فمصطلح الحداثة يعني مفهوما إبداعيا أكثر منه زمنيا، بينما يتحدد مصطلح الفن الحديث في مفهوم زمني يدل على الاتجاهات الفنية التي ظهرت ابتداء من الاتجاه أو المدرسة التأثيرية في أواخر القرن التاسع عشر. الحداثة تعني الاستجابة لمتغيرات الواقع، وتطوراته في المجتمع المحلي والدولي، والاستجابة للمشاعر الداخلية والأفكار الجديدة لدى الفنان. ومصطلح الفن الحديث هو أيضا في مأزق زمني إذهل يبقى حديثا في القرن الواحد والعشرين؟ وإلى متى سيظل حديثا؟ وماذا سيسمى الفن الذي سيأتي في منتصف القرن القادم على سبيل المثال؟

لكننا هنا معنيون بالمأزقين معا: الفن الحديث، والحداثة في الفن، وإذا شئت التبسيط معنيون بمأزق الفن المعاصر. ومصطلح المعاصر حتى لاندخل في إشكاليات تعريفية نعني به الفن الذي يبدعه الأحياء. وهو ليس التعريف الدقيق للمصطلح. إذ إن الأحياء هم جزء من الواقع المعاصر، وليس كل هذا الواقع. لكننا نريد الدخول أكثر في نطاق الأزمة الحالية.

ربما تكون هذه الأزمة واضحة للجميع في عالمنا العربي، بينما لم يتحدث عنها أحد من قبل. ذلك لأننا اعتدنا أن نرتاد المعارض، ونرى إبداع الفنانين، فنهتم بما يعجبنا وما لايعجبنا كمتفرجين، ويهتم النقاد بالأعمال الجيدة وتمييزها عن غيرها وتحليلها ونقدها.. إلخ. والأغلب أن يهتم النقاد بمجاملة الفنانين وإطراء أعمالهم، فهذا أسلم.

وهذا على أية حال عمل قد يأكل وقت التأمل في الكليات، أو في التفكير في لوحة ضخمة مجمعة للعناصر. تربط بين إبداعات الفنانين العرب وغيرهم في العالم، وبين الاتجاهات الحداثية أو المعاصرة

عندنا وفي الخارج، وربما نكون أيضا مقصرين في حق أنفسنا لأننا لا نعرف كفنانين ونقاد عرب كل تفاصيل أو عناصر لوحة الفن العربي المعاصر أو الحداثي. لا يعرف الفنانون والنقاد في مصر ماذا يحدث في ساحة الفنون التشكيلية في ليبيا والسودان المجاورتين لمصر، ولهما حدود مشتركة معها. يغض النظر عن أفكارنا المسبقة عن الآخرين دون أن نتابعهم، ونلاحق متغيراتهم. فالواقع لا يمكن أن يظل ساكنا لسنوات. هذا مثال ينطبق على كل بلد عربي وآخر، وهذا ليس موضوعنا هنا على كل حال.

يعنينا هنا توضيح أزمة الحداثة في الفن المعاصر اليوم، ومناقشتها. لعل الله يفتح علينا بجديد مفيد، ونلاحظ هنا إشكاليات لا نهاية لها في تعريف المصطلحات: كالفروق بين الشكل والأسلوب والاتجاه والمدرسة.. إلخ. وبدلا من أن ادخل في محاولة لتعريف هذه المصطلحات تعريفا دقيقا، فضلت أن استخدمها في سياقها الصحيح من وجهة نظري، أو في سياقها الذي يدل على تعريف لها. إذ ليست هناك ببساطة تعريفات نهائية وقاطعة وفاصلة بين كل مصطلح وآخر، وهذا جزء من طبيعة الفن التي تختلف عن طبيعة العلم، وإن اشتركا في عناصر مشتركة. هذا لا ينفي أن هناك تعريفات لهذه المصطلحات، ولكنها ليست تعريفات واحدة لدى الجميع.

مارسيل دو شامب بدأ هذه الحداثة بابتكاره الاتجاه المعروف بالأعمال سابقة التجهيز READY MADE، وهنا أقول سابقة التجهيز، وليست أعمالا جاهزة كما يترجم المصطلح باللغة العربية. ذلك لأن الفنان يستخدم أشياء جاهزة، ويعيد استخدامها في إطار جديد. أما إذا قلنا عن عمل الفنان إنه «جاهز» فهذا ينفي الصياغة الجديدة التي وضعها الفنان للأشياء الجاهزة التي يستخدمها، وعلى كل حال فاللغة الفرنسية خرجت من هذه المشكلة بإطلاق اسم «الأشياء» Les Objets، على هذا النوع من الأعمال.

كان هذا الاتجاه ثورة من داخل ثورة السريالية، لكنه تجاوزها بكثير، وعلى الرغم من أن الفن استمر بعد ابتكار الأعمال سابقة التجهيز في التعبير من خلال أعمال عظيمة. إلا أن فيروس الأعمال سابقة التجهيز (إذا جاز أن نصفها بالفيروس مع الفارق) قد انتشر وأثر.

ظهر هذا التأثير جليا في «الحرب» الصامتة، والتي للأسف لاثراها، ولاتسمع عنها هنا بين فرنسا والولايات المتحدة الأمريكية. حرب فنية جميلة. هناك بحث حديث قام به «سيرج جيبو Serge Guilbaut» بعنوان: «كيف سرقت نيويورك فكرة الفن الحديث»(١) يقول جيبو إن الفن الحديث هو فكرة قبل أن يكون واقعا، وكان يجب الحفاظ على هذه الفكرة ضد السرقة كاي ملكية فكرية يحميها القانون، لكن نيويورك قامت بسرقة هذه الفكرة. تعبير غريب لكنه مظهر من مظاهر الحرب التي اشرت إليها. يوضح جيبو أنه في عصر ديلاكروا DELACROIX عندما لم تكن روما في روما فقط، كان الفن في أوروبا واحداً. كانوا يتحدثون عن «الرواد» و«المدرسة الحديثة» طبقا للتعبيرات التي كان يستخدمها نقاد هذا العصر. وفي خلال القرن التاسع عشر الذي ساد فيه الفن الفرنسي واختفى تدريجيا النموذج الايطالي، استطاع الفن ان يكون «رومانسيا»، و«واقعيا»، و«تأثيريا»، مثلما ظهر فن «الباروك BAROQUE» في عصر النهضة.

لم يفكر «ديلاكروا» ومعاصروه - يضيف جيبو - في سرقة أي شيء من إيطاليا التي كانوا يسمونها «أرض الفنون»، وإنما فكروا في خلق فن لعصرهم، ولذلك ظهرت «الحوشية» FAUVISME و«التكعيبية» CUBISME.

من جهة أخرى يؤكد المؤرخ الفني «هويزمان» HUYSMANS أن تعبير الفن الحديث لم يكن له أي تفسير أيديولوجي، ولم يستخدم لأي هدف سياسي، بينما تم استخدام هذا التعبير في فرنسا منذ الخمسينيات ليتطابق مع إرادة سياسية لمتطلبات قومية، وذلك في مواجهة التجريدية الأمريكية. ومن هنا جاء الاستعمال الايديولوجي منذ عصر «اندريه مالرو» - الكاتب ووزير الثقافة الفرنسي الأسبق - لهذه التركيبة الشاملة للفن المعروف بالحديث، لكي يكون له معنى قوي يفتح أبواب المجد لفرنسا.(٢)

إلا أنه من الواضح أن مايدرج من اتجاهات ومدارس تحت مصطلح الفن الحديث ليس فرنسيا محضا. فباستثناء المقدمة التأثيرية، كان الفنانون الذين أبدعوا اتجاهات: التكعيبية والدادا والسريالية والتجريدية في معظمهم غير فرنسيين لكننا لا نستطيع في نفس الوقت أن ننكر أنهم تجمعوا تحت مظلة باريسية، وإن كانت متعددة الجنسيات. أي أنه لا يمكن ربط الفن الحديث بشعب أو دولة معينة مثلما كان الحال مع «النهضة الايطالية».

في القرن السابع عشر كانوا يستخدمون أيضا تعبير «حديث»، ويمكن أن نجد هذا التعبير في كل عصر تقريباً، لكن استخدامه في العصور السابقة مات بعد ذلك.. لأنه كان استخداماً تاريخيا نهائياً في عصر ما، وليس تعبيراً عن حالات انتقالية أو معاصرة كما يستمر استخدامه في القرن العشرين وحتى الآن. لقد كرست الولايات المتحدة الأمريكية هذا المفهوم. فتحول الفن الحديث هناك إلى مؤسسات عن طريق كتاب ونقاد ومؤرخين محاولة بذلك تأكيد ملكيتها للفن الحديث، وأنشأوا أول متحف للفن الحديث هناك عام ١٩٢٧ بعد أقل من عشر سنوات على ظهور الأعمال الفنية سابقة التجهيز في فرنسا. ويقول «جيوفاني ليستا GIOVANNI LISTA» - المؤرخ الفني الفرنسي ذي الأصل الايطالي - عن ذلك إن: «وجود فن بغير جذور يصلح لشعب بدون جذور أيضاً. إن هذا الفن المعروف بالحديث يسمح للولايات المتحدة الأمريكية بإمكانية خلق فن أمريكي، والتحرر من عقدة النقص تجاه أوروبا»(×).

ومع ذلك فإننا لا نستطيع أن ننكر مساهمة الولايات المتحدة الأمريكية في الفن المعروف بالحديث، ليس فقط عن طريق«البنائية»، أو «الجمالية الجديدة NEOPLASTICISME» على سبيل المثال، والتي أوجدت إمكانيات انطلاق للفن الأوروبي في منحنى تحول جذري في تاريخه، لكن الثقافة الأمريكية لعبت دورا مؤثرا في الأعمال سابقة التجهيز. يفسر «ليستا» ذلك بتعبير خاص»كان يتحتم وجود السذاجة والثقافة الأمريكية البكر لتنفجر من النكته القديمة التي أطلقها دو شامب بمبولته مجموعة الأسئلة الخاصة بوجود الفن». و«ليستا» يشير هنا إلى عرض دوشامب ذات مرة لمبولة على أنها عمل فني.

عندما أعلن الناقد الفني كليمنت جرسينبرج CLEMENT GRCNBERG سيادة الفن التشكيلي

الأمريكي الحديث، شعر الفرنسيون بالإهانة، ولم يتحملوا ألا تكون باريس هي مركز العالم الفني، وربما كان هذا هو الدافع إلى افتتاح مركز جورج بومبيدو في فبراير ١٩٧٧ في باريس بمعرض استعادي شامل لمارسيل دوشامب، مذكرة العالم مرة أخرى بأن مبدع الأشياء سابقة التجهيز فنان فرنسي. دوشامب نفسه ربما كان أول إشكال في هذا الصراع، فهو فرنسي، لكنه تجنس بالجنسية الأمريكية، وكانوا يعتبرونه في الولايات المتحدة امريكيا ولد في فرنسا، وعرضوا مبولته الشهيرة في متحف الفن الحديث في نيويورك.

خارج المنافسة مع الولايات المتحدة الأمريكية، بدأ في المانيا وإيطاليا ظهور الاتجاهات التجريدية التي رأيناها في السنوات الماضية، في محاولة لاستعادة الأسس العلمية للفن، والتي اهتزت بشدة مع بداية الاعمال سابقة التجهيز.

من جهة أخرى لم يرتبط الفن بالسوق والنقود وبورصة البيع والشراء، مثلما ارتبط الفن الحديث، وهو في ذلك يتسق مع منطق حضارة تنهار!! حضارة تنطلق الآن بمركبة فضاء عملاقة مخترقة حاجز الجاذبية الأرضية بسرعة علمية خرافية !! لتنهار بمن فيها، وبمن صنعوها.. حضارة وصلت إلى مرحلة الخوف الآخذ في التعمق داخل نفوس البشر، قبل مرحلة الدمار. والفن اكثر حساسية من العلم، لذلك فلقد بدأ كثير من الفنانين الآن في الإحساس بمرحلة الدمار، وتحت هذا الضغط يبدعون فن المرحلة، أما الفنانون الذين لم يستشعروا بعد بالدرجة الكافية مرحلة الدمار، ويعيشون فقط في مرحلة الخوف ماقبل الدمار، فإنهم يراوحون إبداعاتهم التي تم ابداعها من قبل ربما عشرات المرات.

هل يستطيع الفنان الآن إبداع نماذج توحي برؤية إيجابية جديدة للإنسان؟ سؤال ليس في سهولة صياغته على الإطلاق، ومن الخطر الاقتراب من الإجابة عليه.

ومهما قلنا كثيرا ما يخضع عمل الفنان للطلب ، وعليه فإن التغيرات التي تحدث في اتجاهات وأعمال الفنانين لا تتعلق فقط بالفنان، وإنما هي تعبر كذلك عن المشترين الجدد. قديما كانت الكنيسة والحكام هم أساس تمويل وشراء أعمال الفنانين، فوضعوا انماطا معينة للتعبير عن حاجاتهم ورغباتهم وأفكارهم، وبالتالي كان الفنانون اقرب إلى الحرفيين، وهذا لا ينفي أيضا كونهم مبدعين ولكنهم كانوا مبدعين ضمن شروط محددة. تجد ذلك في تاريخنا العربي، مع انتشار ورواج الطلب على نسخ القرآن الكريم وتذهيبه، وفي المخطوطات وازدهار فن الخط العربي سواء على صفحات الكتب، أو على جدران المساجد والقصور، وكذلك مع ازدياد الطلب على فن الحفر الأرابيسك، على الخشب لاستخدامه في المساجد والقصور.

عصر النهضة الأوروبي وضع الإنسان كممثل اساسي على مسرح الحياة، في وقت كان يشهد ميلاد طبقة جديدة من ذوي النفوذ اخذت بزمام الأمور، واصبحت هي الممولة الأساسية للفن. فأخذ البرجوازيون وعلية القوم في التنافس فيما بينهم عن طريق مقتنياتهم الفنية التي صنعت لتمجيدهم، وهنا أيضا لاتنفي عن الفنانين صفة الإبداع. لكن أعمالا محددة هي التي استحقت هذه الصفة عبر القرون، بينما ظلت باقي

الأعمال في إطار «الحرفة».

في القرن العشرين أخذ «متحف الفن الحديث» دور البرجوازيين وعلية القوم. فغاية كل فنان أصبحت أن يقتني المتحف عملاً أو أكثر له. واختلف وضع المتحف ذاته، فلم يعد هذا المجمع الحي للذاكرة البصرية، والمكان الذي يفضله محبو الفن، ومقتنو الأعمال الفنية ليودعوا فيه انعكاسات أحاسيسهم ومشاعرهم وعشقهم لفن ما. أضحى المتحف في القرن العشرين، وبخاصة في النصف الثاني منه ساحة تنعكس عليها صراعات السوق بين الفنانين، وصرخات الحداثة ليثبت المتحف أنه حقا «للفن الحديث»، وأصبح اقتناء المتحف لعمل هو صك الوجود بالنسبة للفنان. فخلق المتحف تبعية غير مرئية، ولا يمكن إنكارها، ووجدت طبقة من «كهنة المتحف»، تذكرنا بكهنة المعبد قديما. تتكون هذه الطبقة من مدير ومفتشي وأمناء المتحف، ويعمل هؤلاء «في السوق» بالتواطؤ ـ أو التفاهم أو التنسيق ـ مع صالات العرض. حتى قاعات العرض تغيرت، فأصبح همها الأول أيضا السوق، وبالتالي اهتمت «بالحدث الإعلامي» و«الدعاية». لذلك اهتمت « بالإخراج الفني» للمعرض. فأصبحت عملية «الإخراج» هذه أهم من المعروضات ذاتها، وحولت الفنان التشكيلي إلى نجم، وحولت المعرض إلى مشهد مسرحي. ربما أتحدث هنا عن أوروبا والولايات المتحدة بأكثر مما أتحدث عن الواقع العربي، لكن الصلة قائمة في عوامل التأثر عبر وسائل الإعلام وعبر المشاهدات المباشرة.

إن نشاط المتاحف، وقاعات العرض يتطلب جذب انتباه الجمهور، والاحتفاظ به عبر إيقاع مستمر من الحركة والتجديد. هذا الإيقاع مضافا إليه نفوذ أصحاب القرار في المتاحف، وقاعات العرض يقودان الفنانين الشبان إلى القمة في زمن قياسي. ثم يتركونهم ليسقطوا سريعا بعد ذلك، وربما لهذا السبب نشاهد فنانين يشتهرون بشكل أكبر بكثير من قيمة أعمالهم الفنية الحقيقية، ونشاهد أيضا أسعاراً كبيرة لأعمال صغيرة، وفي نفس الوقت يتحول العمل الفني إلى قيمة شكلية تافهة، إلى سلعة استهلاكية، وربما لنفس الأسلوب عرفنا «الموضة» في الأعمال التشكيلية. فهذا العام الموضة «تجريد»، والعام السابق كانت «الأشياء سابقة التجهيز»، والذي قبله كانت «الواقعية الفوتوغرافية»... وهكذا على سبيل المثال. ولا تكتفي المؤسسة الفنية ـ مكونة من متاحف الفن الحديث وقاعات العرض ـ بماسبق، بل إن ما سبق ألزمها بدور تنظيري، وهذا أكثر خطورة. فأصبح عليها الدفاع عن «الرؤية الفنية الحديثة»: تُعَرِّفها، وتصنفها وتحللها، ثم تفرضها على المجتمع. مستخدمين في ذلك تعبيرات الفكر النقدي الجمالي.

تصل قمة الدهشة، أو الدراما، في أن المؤسسة الفنية تقتني الأعمال اللامتحفية. فقط لتحتويها وتمتلكها. فالمؤسسة تشتري الإنجازات الفنية التي تجيب على تساؤلات ثقافية نقدية حتى ولو كانت موجهة ضد فكرة المتحف ذاتها بغض النظر عن نظريات فن التصوير في بناء الصورة وإظهار المرئي وغيرهما. وفي نفس الوقت تضع الأعمال الفنية التي تتبع هذه النظريات على الهامش. فالمجد للحداثة، والمجد لمبولة مارسيل دوشامب الذي لم يفكر أصلا عندما عرضها في أنه سيتم تكريسها كعمل فني متحفي. بل على العكس، كان عمله هذا المستفز ضد نفوذ المتحف، وتحريضا للفن على خلق حياة خارج

المرجعية الأكاديمية.. وانقلب المتحف . لم تعد له حوائط يعلقون عليها الصور، أو قواعد يضعون عليها المنحوتات. أصبحت جدران المتحف أرضيته، وأصبحت قواعده فراغا يحيط بالمعروضات سابقة التجهيز، أو لاحقة التجهيز.

دو شامب عبر عن ثورة على اللوحة ذات الحامل ، والتي أطلق عليها البعض «الفن الشبكي » نسبة لشبكية العين L'ART RETINIEN ، والتي عاشت لقرون طويلة تفصل الفن عن الاستخدامات اليومية في الحياة ، وتحولت إلى «فن بحت» تتذوقه العين فقط، وتحكم عليه.

وهكذا قام دوشامب والسرياليون بثورتهم التي أسقطت «الفنون الجميلة»، وأقامت «الفنون التشكيلية». فبدلا من أن يكون هناك جمال بحت نحتكم إليه أصبح هناك «تشكيل».

والمفترض أن هذا التشكيل يتضمن جمالياته الخاصة. لذا لم نعد نستخدم مصطلح «الفنون الجميلة»، وشاع مصطلح «الفنون التشكيلية». وحتى كلمة تشكيلية العربية ليست ترجمة حرفية لنظريتها الأجنبية: الفرنسية والإنجليزية . فالكلمة الأجنبية لا تعني أصلا وحرفيا كلمة تشكيل، فهي بلاستيك PLASTIQUE بالفرنسية، وتعني الخامة الطبيعية أو اللدنة، كما تعني أيضا خامة البلاستيك.

لقد تم تحول جذري مع الفن الحديث، ثم أكثر جذرية مع الحداثة في الفن. عبر عنه تحول المصطلح. فتم إفراغ الفنون الجميلة من إلهامها الأسطوري، وقوتها الرمزية، وجعلها أقرب لوسائل الاتصال، والسلع الاستهلاكية. لذا يجب استعادة وظيفة الفن كمنظم للحياة، ودوره كمعبر أساسي عن الهوية الثقافية الحقيقية لكل شعب من شعوب الأرض. لكن كيف؟ ليس بالتأكيد عن طريق إعادة تكرار أو تقليد تاريخه الجميل السابق. فما أتحدث عنه روحي أكثر منه مادي . ربما عن طريق إعادة اللحاة إلى الشجرة العارية، أو عودة القلب إلى جسده عند البعث على طريقة قدماء المصريين. ولا أملك هنا إجابة محددة واضحة. فنحن اليوم أبعد ما نكون عن الوضوح، وهذه هي المأساة. مأساة بشرية تحقق لأول مرة الأسطورة. أسطورة شعوب بكاملها انمحت من على ظهر الأرض، وبدلا من أن نغرق في الماء، سنغرق في السماء!!

إن فكرة الفن المعاصر ليست سوي ما تقترحه لهذا الاسم المؤسسات المتخصصة كالمتاحف التي تحمل الاسم نفسه، والمراكز المتنوعة سواء كانت عامة أم خاصة، والصحف، وبالذات المتخصصة منها في الفنون التشكيلية. فهل يمكن لنا ـ نحن الذين نعيش المعاصرة ـ أن نحكم على هذا الفن؟ أخشى أن يكون كل ما بوسعنا أن ننجذب إليه، أو أن يصيبنا الملل منه. وهل المؤسسات السابقة كلها تستطيع أن تزعم تماما أنها عرضت وعبرت عن كل الأعمال الفنية المعاصرة؟

المشكلة هي أن الأجيال القادمة في السنوات القادمة ستعتبر ذلك التراث الذي كان معاصرا هو المعبر عن سنواتنا، وهكذا يضيع مبدعون حقيقيون هنا، وهناك من سجلات تاريخ الفن، لأن المؤسسات لم تعرفهم، أو لم تعترف بهم، وعلى الجانب الآخر فإن كثيراً ممن تقدمهم المؤسسات لا يستحقون أن تحتفظ

سجلات تاريخ الفن بهم، وهؤلاء الذين لا تعرفهم المؤسسات لايقدمون في المعارض الدولية المشهورة مثل بينالي البندقية أو دوكمنتا DOCUMENTA الذي تقيمه مدينة كاسل في ألمانيا، كما لا يعرفهم أو يتجاهلهم مقتنو الأعمال الفنية. هناك أعداد كبيرة من الفنانين التافهين استطاعوا أن يكونوا لهم شهرة إعلامية وثروة. فهم في الواقع أكثر تخصصا في هذه المجالات، وينتجون فنا كوسيط لها وليس أكثر.

إن الفارق بين المتاحف القديمة وتلك المعاصرة، هو أن المتاحف القديمة تحتفظ بالتاريخ بين جنباتها، أما المعاصرة فكثير مما تحتفظ به سيطويه الزمن، ويتحلل من تلقاء نفسه، وفي نفس الوقت فإن هذه المؤسسات التي نهاجمها هنا، أمامها تحد مستمر، إذ إنها بلا مرجعية، أو بلا أحكام محددة تستطيع بناء عليها تحديد اختياراتها الفنية. فهي في الأساس تجري وراء الظواهر الجديدة، وتجد لدى النقاد والكتاب من يشجعها على اختياراتها، أو هي تدفع البعض منهم إلى تبريرها.

ومع ذلك فإن هذه المؤسسات لا تخلو من فوائد. عمارة بعض من المتاحف المعاصرة على سبيل المثال ستظل علامات على أشكال من فنون العمارة المعاصرة. أقول «فنون» لأن للعمارة المعاصرة أحاديث خاصة بها ومستفيضة، ولا يمكن أن نظلمها هنا. فهي في واقع الأمر لا تعبر عن طراز خاص. العصور المعمارية السابقة كان لكل منها طراز خاص، تتشابه فيه العمارة بشكل عام، من الخارج، ومن الداخل. لكن من يقول لنا اليوم إن هناك طرازاً واحداً محدداً للعمارة المعاصرة؟ من يقول إنه حتى إذا تشابهت أشكال معمارية من الخارج فإن توزيع مساحاتها وتوظيفاتها وملامحها الداخلية متشابهة؟

ومن فوائد المتاحف أيضا أنها أصبحت أماكن لقضاء الوقت في حدائقها، ومطاعمها، كما في مكتباتها التي تبيع الصور والهدايا والألعاب مع الكتب.

وأخيرا، فإن المتاحف - مهما كانت اختياراتها الفنية - تحافظ على أعداد من الأعمال التي يمكن أن تبقى في القرن القادم باعتبارها أعمالا فنية بحق.

من إشكاليات الفن المعاصر، أن هناك فنانين ضد الفن، ولاتستطيع أن تناقشهم وتنتصر عليهم، لأن مفاهيم الفن المعاصر أصبحت متعددة بتعدد الأعمال التي يطلقون عليها فنية، وأصبحت تستند إلى فلسفة مطاطة تزدحم بتعبيرات مثل: الانعكاس، والأزمة، والبنية، والصيرورة، والصراع، والحرية.. إلخ. وأصبح كل فنان أو منتج لعمل يصفه بالفني حر في ادعاء مايريد. حتى أصبح العمل الفني ما يقول عنه صاحبه إنه فن، وكل ما يكتب عنه الكتاب والنقاد أنه فن، وكل ما يقتنيه متحف، أو يعرضه معرض على أنه فن. بما فيها أعمال الفنانين الذين يقولون صراحة إنهم ضد الفن، وهؤلاء الذين «ضد الفن» لهم مؤسساتهم وكتابهم الذين يفضلونهم. ربما كان كل ذلك نتيجة فعلية لمأساة نهاية هذا العصر، والتي ساد فيها خلط القيم بإحكام غريب، وفقدان الإحساس بالمعاني والكلمات، أو تغير متسارع في هذا الإحساس.

وربما يكون من المفيد هنا أن نستشهد ببعض الأمثلة من فناني أوروبا. فهذا الترف الفكري لم يستشر

بعد في عالمنا العربي لحسن الحظ، وإن كان قد بدأ، وفي تزايد أيضا، ربما يستشعره جمهور معارض القاهرة والدار البيضاء وبيروت أكثر من غيرهم في باقي المدن العربية الكبيرة.

هناك «لوسيانو فابرو» LUCIANOFABRO الذي عرض عام ١٩٦٧ طبقة من الصحف القديمة على شكل مستطيل على الأرض. هذا العمل لايمكن أن نطلق عليه نحتاً أو رسماً أو حتى تكوين. وهو المصطلح الشائع لأي عمل لا اسم له. بعد عشر سنوات من عرض هذا العمل لأول مرة قال عنه صاحبه إنه لاينتمي إلى الفن، بل يدخل ضمن التحريض الفني. على أساس أن الفن ليس في هذا العمل، بل هو في التزاوج بين التعليق عليه والشروح!! المدهش أن الفنان وجد من لايصدقه. وجد متاحف ونقاداً اعتبروا «كومة» الصحف القديمة تلك فنا خالصا رغما عن أنف صاحبها.

المثل الثاني هو الألماني المشهور سيجمار بولك SIGMARPOLKE، كان حتى عام ١٩٦٨ محركا للحركة التي عرفت باسم «الواقعية الرأسمالية»، ثم تحول - كما اعترف هو - إلى محاربة الفن وبالذات التصوير. وهاجم براك BRAQUE (جورج براك ١٨٨٢ - ١٩٦٣ واحد من أعظم المصورين الفرنسيين في مستهل القرن العشرين. شريك بيكاسو في ابتكار النزعة التكعيبية)، كما هاجم الطبيعة الصامتة قائلا إن الفرنسيين أصيبوا بالعفن من براك، ومازالت الطبيعة الصامتة تسكرهم. وأخذ منذ عام ١٩٨٠ في إنتاج أعمال تهدم فن التصوير كإضافة خليط لايصدقه عقل من الألومنيوم والحديد والبوتاسيوم والمنجنيز وغيرها من المعادن مع الشمع والهباب إلى الصور. ذلك بغرض أن تتفاعل هذه المواد مع الجو لتأكل الصورة. انه يريد إنتاج أعمال زائلة معلنا أن «الفن عقاب»، ومع كل ذلك منحته لجنة تحكيم بينالي فينسيا عام ١٩٨٦ جائزة التصوير !! وكرس له مركز جورج بومبيدو العالمي في باريس، ومتحف الفن المعاصر في مدينة نيم، وغيرهما عددا من المعارض الكبيرة، وكتبت عنه جريدة مثل «ليبراسيون» في عدد ٦. ٧ أغسطس ١٩٩٤ الفرنسية أن لوحاته جميلة بجنون!! وتساءلت الصحيفة:«ما هذا الجمال الذي يسخر من نفسه؟ وما الذي يحدد ان هذه اللوحة اقل أو أكثر جمالا ؟ أولا من حيث اللذة التي تمنحها ، هذه اللذة ليست فورية، لكن أحيانا ما تأخذ مظهر الإحباط أو الغضب».

فهل هذا نقد فني؟ وكيف نحدد اللذة لدى المتفرج؟ هل اللذة من مصطلحات نقد الفن المعاصر أو من أحكامه؟ وطالما هناك لذة، يمكن أن يكون هناك إحباط أو غضب . هل ترون كيف صنع الفن المعاصر نقاده، أو كيف صنع النقاد المعاصرة، أو صنعا أنفسهما معا بالتداخل؟

لا يتسع المجال هنا للحديث عن «النقد المعاصر» ففيه أيضا العجب، ومثلما وجدنا من هم«ضد الفن» يمكن لنا أن نجد من هم «ضد النقد» كل شيء يتغير بسرعة مدهشة في هذا العالم.. هل يستطيع ناقد «الليبراسيون» أن يشركنا معه في اللذة التي يتحدث عنها؟ ربما كان أسهل علينا أن نشعر بالإحباط أو بالغضب . وهكذا يمكن للناقد أن يتباهى بصدق نتائجه .لكن الأسباب شديدة الاختلاف.

المثل الثالث لألماني آخر مشهور هو جيري - جورج دوكوبيل GEORGDOKOUPIL . يجرب كل

الأساليب الممكنة كالتعبيرية والروك والخيالية الدعائية. أعماله هذه في الواقع يمكن إدراجها ضمن «الأعمال المضادة». في ١٩٨٧ أطلق سلسلة أعمال عبارة عن نسخ عادي لأوراق التغليف المعروفة على أرضية صفراء، وكان يستبدل الماركة الأصلية لأوراق التغليف بتعبير «لا اسم NONAME» على اعتبار انه ماركة جديدة.

لم يكن «دوكوبيل» يهدف إلى إبداع عمل فني ، بل إلى طرح إشكالية اجتماعية ـ اقتصادية. وهنا إما أن تناهض المؤسسات الفنية هذه الدعوة المقصودة، وترفض «اللا اسم» كعمل فني ، أو أن تصدق عليها وتعتبرها عملا فنيا. وقد حدث الخيار الثاني. وهكذا أثبت «دوكوبيل» أن المؤسسات الفنية تقبل أي شيء. عرضت أعماله تلك الرافضة، الهدامة بجدية في برلين، وفي معرض «دوكمنتا» في كاسل ، وفي مدريد.. وغيرها.

في الولايات المتحدة الأمريكية تجد دافيد سال DAVID SALLE الذي يعتبر أحد المصورين الأساسيين لما بعد الحداثة مثل بولك ودوكوبيل وشيا CHIA وبالادينو PALADINO في أوروبا، وقد عرف الناقد «توماس لاوسون THOMAS LAWSON» أسلوب سال بأنه: «استراتيجية تسرب وتخريب تستخدم قواعد راسخة ضد نفسها، على أمل تعرية الاضطهاد الثقافي» (×).

فأي اضطهاد ثقافي؟ يوضح دافيد سال صراحة وبقوة أنه: «يحاول أن يتخلص من الفن»، ومع ذلك عرضت الولايات المتحدة الأمريكية أعماله في متحف «وتني WHITNEY»، ومنذ ذاك الوقت تعرض له متاحف أخرى في العالم صوره الفوتوغرافية المكبرة لمؤخرة فتاة بجانب تعبيرات تذكر الفن الزنجي.

ويطالب دافيد سال في مجلة «كفر & COVER» بموت الصور الزيتية. وأيا كان الأمر، ومع كل احتفالات المؤسسات الفنية به، فإن انتاج دافيد سال وكلامه يغذي كراهية الفن المعاصر.

وأخيرا يمكننا الحديث عن الفرنسي «جون ـ ميشيل البيرولا JEAN - MICHELA»، والذي عرف في بدايته بتصويره الجيد المثقف، وعندما دعي للاشتراك في معرض برلين عام ١٩٨٦، ليمثل الفن الفرنسي مع نخبة من الفنانين، اختار السخرية والتحريض. والذين اختاروه هم المسئولون عن الفنون في وزارة الخارجية الفرنسية، وحجز الألمان مساحة كبيرة في مدرسة قديمة للعمارة لإقامة هذا المعرض.

طلب «البيرولا» أن تعلق أعماله على أقصى ارتفاع قرب السقف بحيث لا يتمكن الزوار من رؤيتها أو لايرونها جيدا، كذلك أصر على دهن الحائط بلون أحمر فج يحطم اي عمل يوضع عليه.

بعد ذلك بقليل لم يقبل أن يعرض في صالة عرض أخرى إلا إذا وضعت لوحاته على الأرض ووجهها إلى الحائط ، وعدم رؤية الزوار لها!! وقال الفنان وقتها: «أريد أن أكون العدو رقم واحد للجمهور.. يجب ألا يستطيع أحد أن يتحملني»، وتعترف المؤسسات الفنية به كفنان كبير، بل تكلفه هيئة السكك الحديدية الفرنسية بتصميم عمل فني في إحدى محطاتها، يطلق عليه «الذين ينتظرون» كإثبات منه انه يستطيع أن يكون فنانا تقليديا لو أراد، وعين كذلك أستاذا في المدرسة القومية العليا للفنون الجميلة.

ما سبق يعني أن هناك اعراضاً مقلقة لموقف متأزم.

والنقاد الذين يشجعون كل ذلك لايريدون أن يبدوا متخلفين عن الفنانين، حتى وإن كانوا لايفهمون أعمالهم، أو لايشعرون بها على الإطلاق، أو انهم كذلك جزء من هذا الموقف المتأزم.

هنا نعود إلى البدايات: إلى حركة نزع القدسية عن الفن التي قام بها مارسيل دوشامب عام ١٩١٧ بعمله الجاهز«المبولة» وبعدها أصبح بمقدور أي إنسان أن يقول عن نفسه انه فنان، ويجد من يصدقه. وأصبح أي شيء، يمكن ان يتحول لعمل فني - على الأقل - على اعتبار ان هذا الشيء «ضد الفن». وهناك دائما نقاد جاهزون يحللون ويفسرون ويبررون، وكما كانت كل بداية الحركات الفنية الجديدة عبر التاريخ ضد السائد، ومثيرة للواقع ، او محرضة ضده، وأثارت ضجة، كذلك فإن المؤسسات الفنية في أوروبا، وفي بعض البلدان الأخري تبحث عما يثير الضجة، ويرفض الواقع، أو يعمل فضيحة جديدة. أصبحت إهانة الفن قيمة في حد ذاتها.

اين الجمهور من كل هذا؟

لايعني هذا السؤال أن يكون الجمهور حكما على الأعمال الفنية. فهناك إشكاليات عديدة في هذا المجال، كما لا نعني بالطبع أن يسيطر ما يسمى بالذوق السائد لدى الجمهور على الإبداع الفني، أو أن تنطبق المقولة الشائعة عن الافلام السينمائية الرديئة بأن الجمهور يريد ذلك.

ولكننا في نفس الوقت لا نستطيع أن نلغي الجمهور كما أراد الفنان «البيرولا». فالإبداع في النهاية يستهدف المتلقي حتى وإن لم يفكر فيه المبدع. وجدلية العلاقة بين الجمهور والمبدعين تؤثر في كليهما وإن ولم يريدا، ويمكن القول هنا إن المبدع سابق بأفكاره وإبداعه على جمهوره. هكذا يجب أن يكون، لكن جدلية العلاقة التي اتحدث عنها توسع من دائرة تقبل الجمهور للإبداع الجديد الذي يرفضه الجمهور في البداية، وهكذا تتغير أذواق الناس. ليس الأمر بالطبع بهذه البساطة، فهناك مؤثرات وسيطة عديدة بين القطبين: المبدع والمتلقي مثل: الظروف الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والثقافية لكليهما، بالإضافة إلى الظروف النفسية للمبدع. إنها علاقات معقدة، نرى نتائجها ولانرى أسبابها. وفي ذلك الإطار، فإن ازمة الفن المعاصر في أحد جوانبها رفض الجمهور لما يراه على أنه فن أو حداثة فنية، وفي جانب آخر فإن هذه الازمة أيضا هي عزلة نقاد الفن عن هذا الجمهور او تعاليهم عليه. لذا فإن النقد مهم هنا. لغة النقد مهمة مثل أفكاره.. شكل الكتابة في أهمية مضمونها، احترام عقلية الناس بداية واجبة لإقناعهم بتغيير أفكارهم. التحليل والتوضيح والشرح والتفسير والعرض أهم من إصدار الأحكام القطعية. لماذا لا نحترم الجمهور؟ لماذا نسخر منه في إبداعنا؟ ولماذا ينفرد الفن التشكيلي تقريبا بهذه الظاهرة لدى البعض من الفنانين؟ لماذا لا ندع الناس تكون آراءها بحرية دون قهر أو محاولة ضغط من المبدع أو الناقد؟ لماذا لا نكسبهم بحب لأنهم لن يحبونا بضغط أو إرهاب او إهمال أو احتقار؟

إن كل هذا لا يعني أن يخضع المبدع للذوق السائد، ولا أن يقلد غيره، ولكنني اتحدث عن علاقة صحية مفيدة للطرفين: الفن، والمجتمع.

يقول راينر روشليتز RAINERROCHLITZ في كتابه «هدم ومساعدة: فن معاصر وبراهين جمالية» الصادر عن دار نشر جاليمار بباريس عام ١٩٩٤(٣) عندما يستطيع الناقد ان يسهم في جعل التجربة الفنية مشاركة، فليست هناك ضرورة لإصدار أحكام.

فالناقد يستطيع تقريب الحقيقة المعاصرة لما سيكون عليه حكم التاريخ.

ويذكر توماس ماك ايفلي THOMAS MC EVILLEY في كتابه «الفن والاستيا»(٤) كيف ظلت عقيدة الشكلية لسنوات طويل سلاحا في يد مجموعة من المسيطرين على مجال النقد الفني. والشكلية FORMALISME التي قصدها ماك ايفلي هنا هي النزعة التي تنادي بتغليب الشكل والقيم الجمالية على مافي العمل الفني من فكر وخيال وشعور، مرهصة بنظرية الفن للفن. على اساس ان الفن عالم قائم بذاته، وغير مطالب بتسجيل مجريات الحياة، او الأخذ عنها، فلا معدي عن أن يكون مستقلا مكتفيا بذاته(٥).

إحدي زعيمات هذه الجماعة «سوزان سونتاج SUSAN SONTAG» ذهبت إلى حد ان تكتب عام ١٩٦٦ كلاما لامعنى له مثل الاعمال التي تحمست لها، ولنحاول ان نقرأ قبل ان نحاول ان نفهم كلامها. تقول: «يجب أن تكون وظيفة النقد هي عرض كيف ما هو، وايا كان، بدلا من أن يعرض ماذا يعني!!(٦) وربما اكون مخطئا في الترجمة، لذلك افضل ان انقل نص كلماتها السابقة بلغتها الإنجليزية الأصلية تقول:

THE FUNCTION OF CRITICISM SHOULD BE TO SHOW HOW IT WHAT IT IS, EVEN IT IS WHAT IT IS , RATHER THAN TO SHOW WHAT IT MEANS

كما كتبت تقول: «من المعتاد ان نقترب من الأعمال الفنية لكي نفسرها بما ينمي الخيال بوجود مضمون في عمل فني» وبلغتها الأصلية تقول:

IT IS THE HABIT OF APPROACHING WORKS OF ART IN ORDER TO INTERPRET THEM THAT SUSTAINS THE FANCY THAT THERE REALLY IS SUCH A THING AS THE CONTENT OF A WORK OF ART

لقد احتل الشكليون تقريبا كل المساحات المخصصة للنقد الفني في أوروبا والولايات المتحدة الامريكية ، وحتى وقت قريب عندما بدأوا في التراجع بسبب التناقضات الداخلية التي لم يستطيعوا تجاوزها، والتي حللها جيدا على سبيل المثال «تييري دي دوف THIERRY DEDUVE » في كتب عدة، ولكنهم كانوا دائما يلهمون حكام المؤسسات الفنية مع هؤلاء النقاد، فلاداعي لأن نأخذ في الاعتبار ملابسات العمل الفني، ولا أن نتساءل عن معناه أو صلاحية الأساليب التي حققته. يكفي ان يقرر شخص ما أن يخلع على نفسه لقب فنان، وأن يفعل هذا الشيء، وعندما يطلق عليه صفة الفن فهو فن!! وسيجد من يصفق له. أما رؤى العالم التي تتحدث عنها يوميا ضمنا أو صراحة، مشاكله، مشاعره، فهي

لا تعتبر كافية لتكوين فن.وكما يقول روشليتز، فإنه يفترض في هذا الفن وجود منطق جمالي لا يمكن إبعاده عن مادية أو تكوين العمل.

في النهاية لايوجد عمل فني بلافكرة. هذه الفكرة يجب التعبير عنها بحيث يظهر فيها منطق جمالي، وواجب النقد الفني شرح هذا المنطق وتوضيحه وتحليل عناصره. يجب على الناقد السير في «دروب الإبداع» ـ وهي جملة نقتبسها من عنوان سلسلة تصدرها دار النشر الفرنسية سكيرا SKIRA ـ والبحث عن العلاقة بين العناصر المكونة للعمل. فالعمل الفني لايرجع فقط إلى عناصرة الفنية، لذا يحاول الناقد الوصول إلى إعادة تكوين العمل الفني في وحدة عضوية، ولا يستطيع أن يفعل هذا إلا إذا أحس بمعنى العمل وأهميته مستعينا أيضا«بالحدس الشخصي» الحقيقي والسليم . مبتعدا تماما عن القبلية.

إن ظهور الحضارة الجديدة التي أتى بها عصر النهضة الأوروبية ارتبط بفن التصوير، وبالبحث عن تعبير ملموس لقيم غير ملموسة، بمحاولة جعل الفن أمرا بشريا. لكن العصر الحديث أدى إلى رفض التصوير، والبحث عن تعبيرات غير ملموسة لواقع ملموس، وتغريب الفن. فماذا بعد الأشياء سابقة التجهيز؟ هل عودة إلى الأشكال السابقة؟ أم تحطيم الألعاب الجميلة؟؟ وهل يبدو الفن الحديث ـ كما يقول ليستا ـ ليس إلا نهضة مضادة تتمتع بنفس أهمية النهضة الأولى؟ هل هو تعبير عن مرحلة انتقالية أم نهاية مرحلة؟ وهل نترك الكلمة للتاريخ كما يطالب ليستا؟ أم نحاول أن نستشرف المستقبل، وأن نفعل شيئا من أجل الفن، ومن أجل البشرية؟.

الهوامش

(١) LIGEIA. DOSSIERS SURLART. NO -15-16.

(٢) IBID.

(٢) RAINER ROCHLITZ. SUBVERSION ET SUBVENTION .ART CONTEMPORAIN ET ARGUMENTATION EYTHETQUE. GALLIMARD, PARIS. 1994.

(٤) THOMAS MC EVILLEY. ART AND DISCONTENT - THEORY AT THE MILLENNIUM. MC PHERSON AND COMPANY NEW YORK. 1991.

(٥) د. ثروت عكاشة. المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية. مكتبة لبنان. القاهرة ١٩٩٠.

(٦) SUSANSONTAG. AGAINST INTERPRETATION ANDOTHER ESSAYA. NOONDAY PRESS. NEW YORK. 1966

الحداثة أو الوجه
الآخر من الارتباك التشكيلي العربي

د. أسعد عرابي*

١- النقل عن الولادات الحداثية العسيرة

تظاهرت في بعض المهرجانات العربية مؤخراً عوارض حداثية، تستجد آخر ما استجد من حداثات «مابعد الحداثة»، ولم يخل الحماس لهذه التيارات من طيش متسرع، خاصة التي تعارض في تطرقها تراكمية السطح التصويري ومفاهيم الكتلة النصبية في النحت، وهي تقاليد ترجع في تناسخها إلى عهود ماقبل التاريخ، وبالتحديد إلى فريسكات الكهوف (لاسكو والتاميرا وشوفي والصحراء الجزائرية وغيرها)، والتي تغور حتى ثلاثين الف عام، مارة عبر الحضارات المعروفة (على غرار المصرية والرافدية والسورية) عابرة انصاب «الدولمين» و«المنهير».. إلخ.

* فنان تشكيلي، ولد في دمشق عام ١٩٤١، من أصل لبناني، باحث في علم الجمال، مقيم في باريس منذ ١٩٧٥.

وكانت قد تعهدت التيارات الحداثية - في ساحات عروضها الأصلية - حدود الاجترار والاستهلاك النمطي، مما فسر تنسيق عدد منها في أعقاب «الأزمة» المعروفة (كما سنرى)، أخص بالذكر المدارس التي ذبلت قبل أن تمتحن ديمومتها في حاضنتها الغربية نفسها، أو التي شحّ مدادها في أكثر من عرض عالمي، وبالذات التي سيطر على جسدها الحرفي الخطاب النظري والمثاقفة النقدية، وهي أحوال شتى فروع تيارات المفاهيم المطلقة (Le Conceptuel) ، فانحرفت بذلك عن مسار وسعي تاريخ الفن في تصميت الشكل واللون وتخليصهما النغمي من الثرثرة الذهنية، وتحول الموضوع إلى مضامين وقراءات رمزية مجازية بعيدة المنال بسبب استقائها السطح من سيميا، حضارات الشعوب المتباعدة، على غرار استعارة الطقوس الحية في تهليلات واحتفاءات الهنود الحمر، أو عبادة الطبيعة المستخرجة من «الشامانية» البوذية اليابانية، لم يبق من هذه الحالات التأملية إلا نمطية أدابها الطقسية.

ثم اختلطت هذه الاستعارات مع أدوات مسرح العبث «الدادائي» وتراث «بويز» و«الدادائية» الثانية (المحدثة)، فخرج التعبير التشكيلي من ساحته الافتراضية ليتحول إلى مشهدية حقيقية على غرار أداءات «البرفورمانس» (Performance)، والهيبيننغ (Happening)، وانقلب مفهوما السطح والحجم إلى رقص إيمائي أو تعبير جسدي (pody Arts)، ثم تمدد هذا المسرح على قياس الطبيعة فكانت صحراء «نيفادا» ساحة لإنجاز بعض الأعمال النحتية المنتزعة من جسد الأرض والصخر، وهي النزعة التصحرية (Land Arts) التي وفدت من الإيطالية (Art Povera) ، وذلك إلى جانب تظاهرات «فن البيئة»، الذي شارك في تلويث البيئة (على الأقل على المستوى البصري) بصباغات للشواطئ، والوهاد الثلجية، وطبقات الجو والجزر والحصى... إلخ. ناهيك عن شيوع سهولة التعبير «بالصورة الرقمية» (المعلوماتية) على شاشات الكمبيوتر والفيديو، وتطبيقات أشعة «لازير» فيما يعرف «بالصورة الهولوغرافية» (Holographie) ووصل التهجين أشده عندما اجتمعت شتى هذه الطرائق في بوتقة توليفية واحدة: سمعية بصرية (وشمية أحيانا) يجتمع فيها مالايقبل الجمع من الملصقات «الدادائية»، والإنشاءات المعمارية الاختصارية (Le minimalisme) ، حتى اقتصرت في أدائها الصاخب على الصدمة الإعلامية العابرة، وظل العمل الفني يراوح في الإطار والهامش دون العبور إلى جوهر المشكلة الوجودية في التشكيل، ثم نظّر لهذه التهويمات (المتمسرحة) العديد من النقاد، ينقضون مشروطية التراكم والاستعداد والتدريب والمهارة والموهبة والمواد النبيلة ورسوخ المادة التقنية، ونفي البعدين: الروحي (السحري)، والنفسي (الحدسي) تحت دعوى ديمقراطية الإبداع والخروج من «الأنا» الانطوائية إلى الساحة الاجتماعية أو الجماهيرية العريضة، واستبدلت البصمة الذاتية بحساسية «المبنى للمجهول» (Anonymat) فاستبيحت نخبوية الفن بدعوة الجمهور للمشاركة في صناعة الأثر، وفقدت «الحداثية» بالتدريج إحداثياتها بالنسبة إلى المتلقي، وتشوش الناظم والمعيار «الاستطيقي» الذي تطورت مفاصله في التقويم عبر مسار منطقي في السابق. لنتصور بعد ذلك حال المتذوق العربي إزاء هذه الظواهر المنقولة بغربيتها، والعسيرة الهضم (هذا في حال عدم فساد نكهتها الإبداعية)، ومما زاد في الطين بلّه أن أغلب هذه الاتجاهات الغربية (التي تدعي العالمية) كانت قد

تسربت أشباحها إلى محترفاتنا المحلية عن طريق الطباعات (صور الكراسات وكاتالوكات المعارض المسافرة)، وذلك دون أية فرصة لامتحان الأصول. وبما أن الإثارة الإعلامية والتنظيرات في هذه الأحوال أشد أهمية من الجسد الحرفي المتهافت فقد ترسخت أوهامها تحت تأثير هذه العدوى الإعلامية، وبلغ الخطر ذورته عندما انقلبت هذه «الحداثية» النقلية (وليس الإبداعية) إلى مباركة المؤسسات الثقافية، تغدق على متبنيها أوسمة الشمولية والعالمية، والمعاصراتية، ثم تبرئة هؤلاء المرتشين - بالطبع - من تهمة الأصولية التشكيلية.

إذا كان هذا الاندفاع الحداثي مبررا لدى أصحاب النية الحسنة (في سعيهم الحثيث للخروج من أسباب التخلف التشكيلي)، فإن البعض الآخر انتهز فرصة غياب نماذجه الغربية ناقلا ماشاء له من ذخائر الكراسات المذكورة، ودون أي التزام بما التزم به نموذجه الغربي (من حقوق التأليف وحرمة ممتلكات المبدع)، وكان قد رسّخ هذا التزوير توليفات بعض الفنانين المهاجرين الذين يراهنون على ضعف الاتصال بين محترفات الداخل والمحترفات الغربية، بعض الذين يمارسون فن الحفر على سبيل المثال تعاف أذواقهم الغربية صدحات اللون البارد والحار ومقاماته التي طبعت خصائص موروثنا البصري، يقتصرون في تهشيراتهم الأكاديمية على اللون الأحادي، والإغراء الزخرفي المتحذلق، حتى أصبحوا اليوم (بسبب تسريبهم إلى المتاحف المحلية) نماذج تحتذى للثقافة التشكيلية المحمولة من هوامش وأكاسيد ومختبرات خصائص الآخر.

يذكرنا هذا الحال بشيوع النقل عن التصاميم والديكورات وهندسات الشقق حتى أصبحت عادة مكتسبة، وحتى أصبح مفهوم «مهندس الديكور» لدينا يعني مصمما توليفيا أو ناقلا يملك شرعية نجاحه من انتهاكه لحرمة تصاميم الآخر، ووصل الأمر كما نعرف إلى تصاميم القصور والبيوتات الاستشراقية الدعاة بالعربية الإسلامية، ثم وصلنا إلى ماوصلنا إليه من تهجين المخططات التنظيمية الحضرية والتي افترضت هدم النسيج المتراكم السكني، ثم تدجين التخت الشرقي بآلات غربية مخالفة لطبائع المقامات، وكلنا يسمع باستخدام كبار موسيقيينا لجمل موسيقية كاملة من الموسيقى الغربية، ما أبلغ ابن خلدون عندما ذكر في مقدمته: «أول مايفسد بعد العمران صناعة الموسيقى». تتيه الحدود في شتى هذه الحالات بين استباحة ممتلكات الآخر، والتقليد الانتهازي لتقاليده، ولعله من الجدير بالتنويه أن حمّى هذا التقليد والتخلي عن التراكم الثقافي يرتبط بفنون «مابعد الحداثة» وليس بما قبلها، فقد شارك الفنانون العرب في العديد من الاتجاهات ضمن حساسيتهم الخاصة، وذلك ابتداءً من «الانطباعيين» المحليين الذين لم يقعوا أبدا مصيدة للتقليد الببغائي للمناظر الخلوية الفرنسية- الإنجليزية، (ماخلا الذين درجوا على عادة النقل، وتلفيق المناظر التجارية، وهي ظاهرة عالمية وليست محلية). لقد أدرك الانطباعيون العرب بحدسهم الفني معنى الخصائص الجغرافية والمناخية التي يتمتع بها المنظر، فلكل زمان ومكان لون خاص يسيطر على لحظته الانفعالية، يكفي أن نراجع تجارب المعلمين في النصف الأول من القرن حتى ندرك هذا التمايز الذي يحمل الروح «النهضوية» التي استهلت منذ عهد محمد علي، لنأخذ مثلا تعاليم المعلم المصري

يوسف كامل والتي انتقلت إلى تلميذيه السوريين نصير شورى وناظم الجعفري، فقد عبرت أعمال الأول عن خصائص نور الريف المصري، وأعمال الاثنين عن خصائص الضوء في غوطة دمشق. كذلك الأمر بالنسبة إلى التعبيريين العرب، فقد أدركوا بدورهم أن من خصائص الشكل المأساوي تفد من عمق التجربة الملحمية. لم يكرر مثلا أحد منهم هيئة الكلب الشهير الذي نحته «جياكوميتي» أثناء مجاعة باريس في الحرب العالمية الثانية، فهو يحمل الشهادة النوعية لمجتمع يملك نظرة مؤنسنة إلى حيوان الكلب، تقابله صورة القط في مجتمع الشرق الأوسط، وهكذا، وهي تفاصيل تبدو هامشية، وتملك سلطتها في التمايز الحضاري.

لابد من التنويه من جهة أخرى أن سرقات الاندفاعات الحداثية هذه تمت في غفلة من رقابة النقد المحلي، ليس فقط لتواضع متابعته لما يجري في ساحة «مابعد الحداثة»، بل بسبب الادعاء النقدي الذي كان يورد في تصديقه كل مرة جملة من الإحالات والأسماء الثانوية (إن لم تكن الملفقة)، مما يثبت على الأقل أن معرفته النقدية تعنى بأسفل الهرم التاريخي قبل قمته، وبالإحداثيات الهامشية بدلا من تثبيت نقاط العلام الأساسية (التي ترسم خرائط وطوبوغرافية سياق الحداثة ومابعدها خاصة منذ سنوات الستينيات والسبعينيات). ولعله من المفارقة بمكان أن صعود صوت المباركة النقدية الحداثية تزامن مع ترهل وانكماش هذه التيارات في مهرجانات «الميتروبولات» الغربية التي صدرت موضتها، فقد لاحظنا هذا الانحسار في تظاهرات باريس ونيويورك، ميونيخ ولندن، برشلونة والبندقية وغيرها.

٢- الانحراف عن مسار المعاصرة

دعونا نتأمل إحدى أبرز تظاهرات الحداثة في باريس وهو «المهرجان العالمي لصالات العرض، المعروف تحت اسم «الفياك»[(١)] (فقد اختتم عروضه منذ فترة قريبة) معلناً البوادر الأولى للخروج من سحابة الأزمة وانفراجها، وهي الأزمة التي نالت من تسويق الفن المعاصر وأربكت نشاط الفنانين في السنوات الأخيرة، يمثل هذا المهرجان التظاهرة الأوسع نفوذا وتأثيراً وانتشاراً، بصفته سوقاً لتقويم الإبداعات الأشد حداثة، وتثبيت قيمتها عالمياً، لذلك فهو يتمتع بسلطة ثقافية واقتصادية لا يستهان بها.

وقد تحالفت «استراتيجية» عروضه مع أسباب زوال الأزمة فاضطر المشرفون عليه أن يتخلوا عن بعض الأسماء الهشة التي صعدت إلى سطح الشهرة، والتسويق والمزادات والمتاحف بقوة الإعلام والسياسة وغيرها، وبطريقة مفتعلة، يطبق عليها ما يرمي إليه البيت المعروف: «ماطار طير وارتفع إلا كما طار وقع»، وأكثر ما تنطبق عليه هذه الصورة هو الفنان «كومباس» الذي أبعد اسمه نهائيا من «فياك» هذا الموسم، بعد أن سيطر خلال الأزمة على أسواقه (ولسنوات خلت)، وهو يعتمد في رسومه المبتذلة على تشخيصات استهلاكية يقترب اجترارها من رسوم مجلات الدرجة الثانية، لقد بدأ سقوطه في مزادات «درووت» الباريسية قبل عامين، وهبطت أسعار لوحاته إلى العشر، لتنتهي اليوم إلى مايقرب من الصفر بسبب إخراجه النهائي من البورصة التشكيلية، لقد تم ذلك لصالح ترسيخ بعض الفنانين الأصيلين الذين

فوتت عليهم فوضى الأزمة حصولهم على مكانتهم اللائقة من مثال «شيليدا»، وساوروا لنتصور بعد ذلك حجم خطأ من يقلدون أمثال كومباس من الفنانين العرب، فيمدون في عمر التزييف الذي قاد إلى مأساة الأزمة.

ومن يتابع عن قرب حجم التزييف والإجحاف والتحيز (التي قادت إلى الأزمة وإلى بعض التيارات المفتعلة) سيدرك مدعى ماتكبده الفنانون المحترفون من الفوضى والاستغلال، وما أعقبها من كساد، ثم التحول المفتعل باتجاه اقتناء الآثار وغيرها، وقاد إفلاس صانعي الأزمة إلى اعتمادهم من جديد على المواهب الموثوقة من أجل استعادة ثقة الذواقة، ولعله من الواجب التنويه في هذا المقام إلى أن الأزمة (التي سببها انعدام المصداقية، وتواضع الثقة فيما يعرض) لا علاقة لحجمها الكبير بأزمة الكساد الاقتصادي العالمي (وعلى الأخص في الدول الصناعية) فقد عصفت بأسواقها انهيارات حاسمة، وعانت من إفلاسات بنوك الاستثمار والتسليف وضمان الأعمال الفنية المعاصرة، ومازالت المحاكمات والفضائح متأججة حتى هذه اللحظة (على غرار فضيحة صالة ملكي الواسعة النفوذ).

ومايجدر التوقف عنده وهو مايمثل انعطافا في الموسم الأخير من مهرجان «الفياك» المذكور، هو الإفراج عن انطلاقة وشهرة فنان من أصل عربي (لبناني) هو نبيل نحاس الذي عرضته صالة «سبيرون» الأمريكية، ويعتبر هذا الموقف بمثابة تحول كبير لأنه أدى إلى الاعتراف به كواحد من رواد «مابعد الحداثة»، منسقاً مناهج «الفن البصري»، مسترجعا النواظم العضوية (القريبة من آلية «الفراكتال» المعلوماتية)[٢]. علينا بالاعتراف بأن هذا الاستثناء غير مألوف، في عادة كتاب تاريخ الفن المعاصر، الذين درجوا على تغييب المساهمات والأسماء ذات الأصول العربية.

***

إذا كنا نتحدث عن تعسف مدوني تاريخ الفن - خاصة المعاصر منه - فهو بحاجة مثل سواه من التاريخ إلى إعادة كتابة، أو على الأقل إعادة تأمل وقراءة، وتمحيص أسباب انحرافه النسبي في بوتقة مابعد الحداثة. سأستحضر باقتضاب من أجل ذلك مثالين من أبرز الأعمدة الحداثية:

الأول هو «مارسيل دوشامب» أهم مؤسسي «الدادائية» في بداية القرن، والذي استمرت تعاليمه في المساحة الهشة من «الدادائية المحدثة» (لما بعد الحداثة)، والثاني «كريستو» يعتبر اليوم من أبرز نجوم ما بعد الحداثة، فقد ظهر اسمه في الستينيات، يفصل بين الاثنين نصف قرن، وتكشف إحداثيتهما انحراف بعض تيارات «مابعد الحداثة» عن الصيرورة العضوية المتفصلة في تاريخ الفن المعاصر.

يعتبر «مارسيل دوشامب» من أبرز العلامات التشكيلية الدادائية، بعثت «آلية العبث» (التي استهلها في بداية القرن) في أغلب تيارات مابعد الحداثة، عرض عام١٩١٩ مبولة مرحاضه، وما أن تسرب هذا العمل إلى المتحف حتى كشف المعنى العميق الذي يقع خلف ابتذالية الموضوع، فقد سخر من انقلاب نواظم القيمة النقدية التي استمدت أهميتها من مكان العرض، وليس من المعروض، وظل يبيع نسخا من

المبولة الشهيرة إلى المتاحف حتى عام ١٩٦٢. تملك حساسية دوشامب قيمة رؤيوية فقد تنبأ بما آلت إليه فنون «مابعد الحداثة» من افتعال النماذج الثقافية التشكيلية عن طريق تحصينها بمواقع العرض المؤسساتية، وذلك عن طريق تحالف مسئولي الفن (من متاحف وإدارات عامة، وأصحاب مجموعات وصالات عرض ومستثمرين)، لذلك من التعسف الكبير تناول هذه الواقعة الانعطافية بخفة وسخرية، ولكن التعسف الحقيقي يقع في إخراجها من سياقها التاريخي وإعادة بعثها مرات ومرات بنوع من الرفض المتخنث والخصومة العبثية المكرورة التي لاتخلو من الدلع، فتحول الحس الإبداعي الساخر (في الشكل المبتذل) إلى ابتذال إبداعي بحكم التكرار.

أما رائد الدادائية المحدثة «كريستو جافا شيف» فقد عرف في السثينيات بتغليفه اللغزي للعناصر الاستهلاكية، وتكفينه بعد ذلك كل شيء بأوشحة الحلم والقماش والبلاستيك، وكل أنواع التحزيم والتكييس بالورق والخيش وغيرها. تعملقت الفكرة مع شهرته ونماء نفوذه الاقتصادي والإعلامي، فأصبح يغلف عناصر الطبيعة (جبل - ساحل) أو عناصر المدينة على غرار جسر «بونت نوف» على نهر السين في باريس، وبلدية برلين وغيرهما. تمثل مشاريعه أنماطا من التعهدات العامة التي تحتاج إلى توظيف معامل من القماش، وعدد هائل من العمال والمختصين، لذلك فقد رافقت مشاريعه أنواع من الضغوطات السياسية من أجل تصديق نفقاتها المذهلة. ثم توقفت مشاريعه وسلطة شركته منذ سنوات قريبة. (بعض النقاد يضعونه ضمن فنون البوب والبيئة).

يكشف هذان المثالان الفرق بين العبثية الأصيلة، ووقوع نفس الدعوى في الدائرة المؤسساتية ودورة التسويق وسلطة الإعلام، كما تكشف الآلية المفتعلة في انتفاخ المفاهيم المطلقة (Le Concept) مثل الضفدعة التي انقلبت إلى بقرة، وكان لابد لها من الانفجار، والعودة إلى الحجم الطبيعي، وهكذا كان، فالأزمة ماهي إلا انتفاخ اصطناعي، نشهد اليوم -لحسن الحظ- انفراغه من الهواء وبداية الخروج من الأزمة، فقد بدأ الفنانون يتنفسون الصعداء، بالأمل الذي أعلنه موسم «القياك» المذكور، وبالنتيجة لاندري إذا كان من حق العرب اليوم أن يمتحنوا صلاحية أو فساد تاريخ الأغذية والمعلبات المصدّرة إليهم من مختبرات التقدم الغربي، حتى ولو كانت «حداثة تشكيلية»؟

نخلط اليوم للأسف بين حاجتنا الماسة إلى التقنية العلمية (والصناعية والاستراتيجية) الغربية، وضرورة الحفاظ على خصائص تراكماتنا الثقافية، يحضرني في هذه المناسبة فترة بناء سد الفرات في سوريا (والتعاون المثمر الذي كان بإنشائه)، والمفارقة التي أبداها تكليف راقصين روس بتدريب أعضاء فرقة «أمية» (في دمشق) على رقصة «الدبكة» المحلية، لنتصور تعسف هذا التعامل السياحي مع رقصة تشكلت من تراكم آلاف السنين، وبالنتيجة فالدبكة تحولت إلى رقصة روسية، وشاعت دلالة غريبة بإطلاق صفة «الدبكة» على الرقص الروسي الشعبي. لعلّ ما هو أشد مفارقة عادة اختيار المذيعات والممثلات الشبيهات بشقراوات الغرب، وترصيع الأفلام الغربية بالمقابل بوجوه عربية من أجل دعم تسويق أفلامهم، (شاهدنا مثلا المصرية سامية جمال في فيلم «علاء الدين» إلى جانب الفرنسي فرنانديل).. إن أول عقوبة

لمن يعترض على هذا الاستعمار الثقافي رميه بالتخلف والعزلة والأصولية الفنية!

٣- التراكم والشمولية، والاستقالة من الخصائص الثقافية

لاشك أن المبالغة الحداثية والدعوة إلى الاستقالة من التراث كانت رد فعل على بعض الدعوات التي تنادي بالاستقالة من فنون القرن العشرين جملة وتفصيلاً، بعضهم وصل في مقالاته إلى درجة اختزالها (أي هذه الفنون) إلى مؤامرة صهيونية أمريكية، على غرار كتاب «لعبة الفن الحديث»[٣] الذي رددت على مضامينه المتطرفة بالتفصيل في موضوع نشر في الصفحة الثقافية (جريدة الحياة - لندن).

نلاحظ كيف أن دهمائية «الفعل» (الأصولية العصابية والانكماش الانطوائي عن الواقع) أدت إلى «رد فعل» (التحلل من قيم التراكم والخروج عن الذات المبدعة إلى دهمائية الشارع والجمهور وعبودية المادة والإعلام)، يقود الاثنان إلى نفس الهمجية الإبداعية المعروفة في التاريخ تحت اسم «الفاندالية» (le Vandalisme) وهي الوجات التدميرية الجماعية التي تشبه في انقضاضها على الفنون هجمات أسراب الجراد، جاءت القبائل من شمال ألمانيا لتدمر كل ماهو زجاج معشق في الكنائس، ولم تجد من سلطة الكنيسة إلا نوافذ النور وفراديس الضوء، ثم ذهبت سلطة الكنيسة، وبقي تأثيره في الفن المعاصر (من مثال جان بازين)

تزامن تنامي الفنون الغريبة مع السيطرة التقنية، وهي تدعى «بالفنون البكر» والتي لا يستهان بمساهمات المحترفات العربية المعاصرة فيها، مما يعكس الإدانة المطلقة لغطرسة آلية التقدم التقني، المسئولة عن المصائب «الإيكولوجية» و«الديموغرافية»، وتدمير الطقس في كوكبنا الأرضي، أصبحت هذه الاتجاهات (غير المثقفة) أشبه بالضمير التشكيلي لما بعد الحداثة، يتعارض مع توظيف الانفجار التقني لصالح الهيمنة «التوتاليتارية»، لعل أبرز هذه الاتجاهات (التي نمت وترعرعت على أنقاض التجريد الفنائي) هي «التشخيصية المحدثة» لما تسمح به فروعها الحرة من تجسيد خصائص التراكم الثقافي مسترجعة في التعبير كمونه السحري الممجد للكينونة الحية، فقد أعادت هذه النزعات من جديد مرآة الإنسان والكو ن، بعدما بلغته من مسوخات رقمية (معلوماتية) ومكننة وعقلنة آلية مادية.

لا تعني ضرورة عدم الاستسلام لسذاجة الوهم التآمري العالمي، التسليم المطلق بآلية التصاعد المتطور التقني، فلايقل اليوم من يؤمن بشكل مطلق بالعلم والعقل والتقنية تعسفاً عمن لا يؤمن بها بشكل مطلق، لقد ثبت اليوم مدى الشك بالمعادلات المعلوماتية والفيزيائية التقليدية، وهو ماأكده «قانون الشعث»(٢) (le Claos) المحدث منذ الثمانينات في الفيزياء، المعلوماتية. وحتى ندرك ما أصاب التشكيل بسبب ديكارتيته التقنوية .. من الأجدى مقارنته بغروب توائمه الإبداعية (خاصة الموسيقى)، ومن ثم مقارنة هذه النشاطات بما حل بالكون نفسه من مصائب العلم والتقنية، فالتطور الآلي المتقدم في استثمار غابات «الامازون» مثلاً أدى إلى ثقب الأوزون كما نعرف، لعل ظلامات العقل لا تقل بهيمية أحياناً عن ظلامات الجهل.

تظل الأمعية الحداثية على علات توجهها مطبوعة بالتحرر من عبء الضمير التراثي، وحرمة قدسيته الاطلالية، والتي كثيراً ما يغلب على فنانيها العرب الطابع الاستشراقي (بعكس الطابع الاستغرابي السابق). تقترب حساسيته أحياناً من تصاميم القصور العربية الإسلامية التي «تفبرك» في خيالات ومصانع الغرب، كما تسعى هذه الحداثية إلى التخلص من عبء تخمة الشعارات المفرغة من المعنى، المرصعة بالمحسنات اللفظية البديعية، على غرار «عصرنة التراث، وتتريث المعاصرة»، والتي لا تؤدي إلا إلى جدل بيزنطي عقيم، ولكن هذا لا يشفع للحداثيين (رغم ما يوحي به موقفهم من أنه أقل الخسائر الممكنة) باستبدال ذاكرة بأخرى، ذلك أن وهم النموذج الشمولي أو العالمي لا يوجد إلا في خيالاتهم وفي مخيلة محترفات العالم الثالث عامة، إلا إذا كان ما نقصده بالشمولية الصفة الملحقة بخصائص الأثر الفني التراكمية، وليست سابقة في قرارها عليه، فالشمولية في حالتها التراكمية هذه لا تمثل مشروعاً ثقافياً «توتاليتارياً»، خارجاً عن السياق الحدسي في تفاعلات المادة التشكيلية، ولا رقابة عقلية على حيوية التداعي التعبيري وفيضه التلقائي.

وبالنتيجة فإن الدعوة إلى الاستقالة الحاسمة من الخصائص الثقافية تسلك نفس الاختيار السهل الذي اتخذته قبلها الدعوات الأصولية أو (السلفية التسلطية) في التنزيه البصري، ولكن هذه التهويمات الظلامية لا تشفع لأي تعطش أعمى للحداثة بأي ثمن، لأنها تستبدل العصبية الذاكراتية بالعصبية اللاذاكراتية، يقود الطرفان إلى نفس النتائج التسطيحية التي تقمع هواجس وصبوات التشكيل، وتحبسها في حدود الإطار دون العبور إلى مركز الحيوية العضوية التي تعاند شتى أنماط العقائد المسبقة، قد نعثر مثلاً على نفس المصادرة السياحية في ميداني الاستهلاك الحروفي والمعلوماتي على السواء، فالأولى ليست ضماناً مطلقاً لتأصيل التعبير، ولاتضمن الثانية عصرنته وتجديده، تستجدي الاثنتان نفس المصداقية الأخلاقية، سواء بنكوص عاداتها المكرورة إلى الوراء أم دفعها بطريقة مراهقة إلى الأمام، يتعاطف غالباً رد الفعل (المتوثب) الحداثي مع كل ما هو مستقبلي، على مثال مناخات العلوم التخيلية التي تثيرها الصور الرقمية في البرامج المعلوماتية، كما يتخبط في المبالغة التقنية والصناعة المتكلفة في الصقل الآلي، لا تقل هذه المحسّنات حذلقة عن وصفات الفولكلور الحافلة بالإشارات الكرافيكية المحفوظة أو طبخات ألوان السجاجيد والحرفيات. والواقع أن النمو العضوي في الأثر الفني يجري بمعزل عن هذه المنازعات والمساجلات البيزنطية العاطفية من فعل ورد فعل، من مع أو ضد.

إن بداهة نفي الجديد لسابقه تحتاج إلى شيء من المراجعة: يكفي أن نتأمل في ميدان العمارة التراجع المتدرّج في نماذجها عامة، ولنأخذ مدن المغرب على سبيل المثال، فليس أكيداً أن كازا بلانكا (الدار البيضاء) بكثافة سكانها وصناعتها وضجيجها وتلوثها وتمركزها المالي أكثر تطوراً من مدينة فاس المحافظة على نظامها الحضري التقليدي، قد نعثر في الرباط على البرزخ المتوسط الذي يعتمد في وحدات «فيلاته» على الساحة المفتوحة التربيعية، والتي تدور بقية الحجرات في فلكها، والمنجزة بالطبع بمواد حديثة، يحضرني في هذا المقام، ذكاء الفصل بين التراكم والحداثة في اليابان باعتمادهم عاصمتين: «كيوتو» للتراث، و«طوكيو» للصناعة.

وهنا لابد من التوقف عند معنى الخصائص الثقافية التي تتجاوز وهن الارتباط الشكلي والورقي بالخرائط السياسية (الاتفاقية). يتجاوز الهوية الرسمية الممكنة التبديل مع كل محطة سياحية لعله الانتماء الأشد منه إلى ذوي القربى، وإلى الأبوية العائلية، لأنه يعاند الدفن، ولا يعرف الوفاة، فإذا لم يكن تناسخ الخصائص الثقافية مثبت في التعبير الإبداعي، فالقرابة في تلك الحالة مشكوك في روابط رحمها، لأنها تنقل عن طريق مورثات جينية (وفق ما أثبته علم «الهندسة الوراثية»)، ولا يتم قطعه أو إقراره بمنهج قسري أو بمنطق عقلي، تتقمص حساسيته المادة التشكيلية فتتبدى ضمن سلوكها الصباغي وطبيعة تفاعلاتها واختيار مقاماتها، تتحكم في رسم شخصية الفراغ و«طوبوغرافيته» الفلكية المتميزة، دعونا نتأمل الرسوم الميكانيكية لآلات «الجزري» في مخطوطته المعروفة «كتاب في الحيل الهندسية»[4].

تتطابق تكويناته من الناحية التجريدية (خرائط الفراغ) مع حساسيته الرياضية (الميكانيكية)، وترتبط الاثنتان بسماته الحضارية التي تؤاخي في حكمتها بين الذوق (الصناعة الإلهامية)، والرياضة العقلية، أي بين «القلب والعقل»، كما تكشف الموقف المتوازن من الطبيعة، باقتصار دور الرياضة على تحويل الطاقة (من مائية إلى حركية) دون أي تبذير أو تلويث، يتناسخ الخط العام (الحلزوني الجيري) من خصائص تقاليد الفراغ التنزيهي الذي يسيطر على شتى مدارس رسم المنمنمات والمخطوطات العربية الإسلامية، وحيث يتحرك الشكل إلى الأعلى والأسفل (ضمن بعدين مثل الخط العربي) وليس إلى الأمام والخلف كما هو حال مناظر عصر النهضة في أوروبا (ذات التمثيل المادي للعمق الثلاثي الأبعاد)، وهذا التمايز نعثر عليه جلياً في الفرق بين الموسيقى العربية الإسلامية اللحنية الأفقية، والموسيقى الغربية العمودية، أي التي تعتمد على التزامن الصوتي (الفيلهارموني)، وهنا نعثر على الفرق بين الخصائص الحضارية «لزرياب وبهزاد» ومقابلها «باخ ورامبرانت»، فإذا تناولنا ثلاثة عناصر شائعة في الفن الغربي من مسرح إلى آلة البيانو إلى الحيز البصري الثلاثي الأبعاد لوجدناه مناقضاً لمقابله في الموسيقى والتصوير والأدب العربي الإسلامي، وليس مصادفة أن هؤلاء لم يعتنوا بالشكل الأدبي للمسرح، وقد حاول كل من الناقد السينمائي والمخرج السوري المعروف (المقيم في مصر) د رفيق الصبان، والباحث التونسي محمد عزيزة البحث عن أصول المسرح العربي المعاصر في عمق الثقافة الأدبية فلم يعثروا إلا على أشكال طقسية منه ترتبط بـ «عاشوراء» وأمثالها[5] . وبالعكس فإن الفراغ الفرضي في رسوم الكتب تتحالف مفاهيمه مع التقنيات الجمالية في مسرح الظل أو ظل الخيال (الذي عرف من أقطابه ابن دانييل في مصر)، وسمي كراكوز وعواظ في دمشق، أو المشخصاتي وتوامه صندوق العجائب (أو صندوق الفرجة)، ثم الحكواتي والمحفورات الشعبية التي تسجل الملاحم الموروثة، تذكرت هذا التراكم المتمايز ذات مرة وأنا أحضر «برفورمانس» (أداء مشهدي طقسي مابعد حداثي) في واحد من مراكز فنون (الدارالبيضاء)، كان عبارة عن ذبح مجاني سادي لعدد من الخرفان، وتلطيخ الشاشة البيضاء بدمهم، وأدركت سبب الرفض الغريزي والتلقائي للجمهور يومها لهذا الشكل الهجين من التعبير المنقول، وتذكرت سعي ماري منيب لتقمص دور الحكواتي المحاور على خشبة المسرح، بل وسعي توفيق الحكيم لتشييد ما سماه بالمسرح الذهني، الذي يكتب ولا يمثل.

والتراكم كمفهوم في النتيجة ماهو إلا هذا التناسخ الذوقي المرهف والمركب، المتواصل مع حركية اللاوعي الجمعي (وليس مع سكونيته العقيدية أو القبلية). فالخصائص في هذه الحالة نتيجة عضوية حدسية وليست تمايزاً قصدياً على أساس الإقليم او العنصر او الطائفة الروحية أو السياسية، يتطابق عند هذه النقطة مفهوما التراكم والشمولية، باعتبارهما «صفتان متلازمتان»، لا عقالة لهما بالانطواء أو الانكفاء، أو الخنوع أو التقوقع الثقافي. يحفل المحترف العربي المعاصر (في كل بلد) بمبدعين أصيلين، لم يقعوا ابداً فريسة لهذا المحق الحداثي للذاكرة (بدعوى الشمولية) ولا الانتساب الفولكلوري (بدعوى التمايز العنصري)، نذكر من هؤلاء الرواد: حامد ندى (مصر)، صليبا دويهي (لبنان)، فاتح مدرس (سورية)، شاكر حسن (العراق)، بايه (الجزائر) شادية عالم (المملكة العربية السعودية)، أنس الشيخ (البحرين) محمد أحمد ابراهيم (الإمارات)، أحمد نعواش (الأردن)، محمد قاسمي (المغرب)، قويدر تريكي (تونس)، وغيرهم كثير، يتجاوز المئات، لا يسمح ضيق المساحة لذكرهم.

يشبه ما بقي من إبادة الخصائص الثقافية لدى الشعوب - بآلة الاستعمار الثقافي - ما نجا من عمليات انقراض الأجناس الحية (والتي تقدر بحوالي المليون فصيلة في العقود الثلاثة الأخيرة، أي عقود فترة ما بعد الحداثة)، على غرار الأعداد القليلة الباقية من الحيتان، ودببة الباندا، وأنواع الفهود والصقور وغيرها.

ألا تشكل اندفاعات الحداثة وما بعدها في غاباتنا المحلية البكر اليوم بعضاً من أدوات هذه الإبادة؟

الهوامش

(١) من ١ إلى ٦ تشرين الأول اكتوبر ١٩٩٧ FIAC Foire International de l'art Contemporain

(٢) Fractal : عائلة من الأشكال المعلوماتية، واكبت أحدث النظريات الفيزيائية المعروفة باسم الشعث (le Chaos)، ابتدأت عام١٩٨٤ بتطبيق معادلة عضوية في ألمانية

(٣) «لعبة الفن الحديث، بين الصهيونية - الماسونية وأمريكا» د زينب عبدالعزيز منشورات الزهراء للإعلام العربي، القاهرة عام ١٩٩٠.

(٤) منجز في بداية القرن الرابع عشر الميلادي، مصيره مبهم، تعثر على صور لبعض صفحاته في الكتب المختصة رغم أنه من الشائع أنه مفقود

(٥) «الإسلام والمسرح» محمد عزيزة، ترجمة د رفيق الصبان، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب ١٩٨٨، ومنشورات أخرى بالفرنسية لنفس المؤلف.

لغة الفن التشكيلي في القرن العشرين

د. صالح رضا*

عرف الإنسان المنطق، وهو البداية الحقيقية لمنطق المعرفة والمدركات العقلية، والتي قادت الإنسان إلى تركيبات حضارية متعددة ومتغيرة، ولولا هذا المنطق وتوظيفه كأداة للمعرفة والتفاهم ما كان التعبير عن رغبات الإنسان واستيعابه لأفكار أخيه الإنسان. وقدرة الإنسان في التعبير تنقسم إلى قسمين:

أولا: ما يخص التعبير اللفظي، أو أدوات التعبير الرمزية التي تسمح لمنطق التفاهم بالظهور بعد ان كانت أدوات الإشارة الإيمائية مرحلة من المراحل البدائية في حياة الإنسان، والصرخة الاولى منذ خلق الإنسان تعتبر بمثابة الانطلاقة اللغوية الاولى، وبذلك صار الصوت أو علم الأصوات اول تجربة للإنسان في التعامل اليومي مع زميله الإنسان، وبذلك نشا الحوار والتفاهم الذي تسبب في بناء المجتمعات الأولى. وهذا الصوت الذي صدر من الإنسان في أول مواجهة له للطبيعة لخوفه منها حيث لم يكن

* أستاذ بكلية الفنون ونقيب التشكيليين السابق - جمهورية مصر العربية .

يعلم عنها شيئا. هي صرخة مدوية تحمل صفتين: الصفة الأولى، وهي علامة التعجب!!!. أو يقظته الأولى على سماع صوته تاكيدا لوجوده، والصفة الثانية، وهي مناداة الطبيعة، بحثا عن المجهول الذي كان يراوده في هذه الوحشة الكاسرة، ومواجهة لعالم الغيب الذي لا يعلمه، واستطرادا لما هو بداخله في مناداة لشيء آخر يبحث عنه ولا يعلمه.

ثانيا: وهو ما يخص التعبير العضلي لنظامالية الجسم البشري، أي ما يخص مطالب هذه العضلات من الحركة التي تمثل السير أو الجري أو السعي نحو البحث عن مأكله ومشربه ومنامه. فأداة التعبير العضلية التي تخضع لميكانيزم الإنسان «اليته» استطاعت أن تحقق جزءاً من مطالبه، أو بالمعنى الأشمل تحقق نداءات الجسد والروح، والتي سوف أقوم بشرحها فيما بعد... فهذه الآلية المنظمة في التركيبة العضلية، التي انقسمت بعد ذلك إلى علم هندسة جسم الإنسان، هي إحدى الوظائف الجديدة في حياة الإنسان بعد أن انتشرت العلوم الهندسية وتوابعها من مشتقات متعددة.

فالتعبير العضلي، أو بالمعنى الأسلم (التعبير اليدوي)، وهو البداية الأولى في ممارسة الإنسان لتحقيق مطالبه الأولى غير الإرادية سعيا وراء رزقه ومحاولة منه لسد فراغ أمعائه ومطالبها. وأول عمل قام به الإنسان هو التشكيل، فشكل ما يريح رأسه بعد أن كاد النوم يغالبه، وأول ما أيقنه أن يشكل من التراب او الرمل داخل كهفه، او من الأعشاب وسادة يلقي رأسه إليها. منذ هذه اللحظة ادرك الإنسان الأول أنه يملك أداة تساعده على صنع مطالبه وقضاء حاجياته الملحة من مأكل ومشرب.

فكانت يد الإنسان وإصبعه و أرجله هي الأدوات الأولى التي ساعدت على استمرارية وجوده على الكرة الأرضية، ومع هذه المطالب الملحة صنع الإنسان أول حضارة عرفتها البشرية، وهي حضارة الطين. فمنذ أن أدرك الإنسان أنه في حاجة إلى شيء ما يحمل به الماء من الأنهار والينابيع صنع ما يشبه الإناء محاولة منه لتشكيل «حاوية» ينقل بها الماء داخل الكهف عندما يكون في حاجة ماسة إليه، ومحاولته الأخرى في صنع بعض الأواني ليحفظ فيها مأكولاته. والمحاولة الأولى له في استخدام يده لكي تكون وعاء يستخدمه في شرب الماء لم تعطه القدر الكافي من الحفاظ على هذا الماء مدة أكبر، مما جعله يفكر في طريقة أخرى، فصنع أول إناء وقام بتخفيفه على حرارة الشمس ليكسبه صلابة، ولكن سرعان ماذابت هذه الصلابة بمجرد وضع الماء فيه، إلى أن اهتدى إلى اكتشاف النار، وبذلك أمكنه حرق هذه المادة وهي الطين (الطمي) فتماسكت وأصبحت قادرة على حمل الماء.

ومنذ ذلك العصر مع تطور عقل الإنسان ونمو تفكيره، واكتسابه للخبرات المتعددة في مجالات مختلفة، بدأ عصر الزراعة، وتكونت المجتمعات الصغيرة التي تحولت بعد ذلك إلى أمم ودويلات، وبدأ استخدامه لوظيفة العقل التي هي الشرارة الأولى في انطلاقته بجانب كلا التعبيرين: التعبير اللفظي، والتعبير العضلي. والتعبير الثاني هو الذي ساعده على تشكيل مكونات حياته اليومية، والتي استمرت إلى يومنا

هذا، وقد يتجاوزها اليوم في هذا العصر المعقد بالصراعات العملية والفنية الجديدة، والتي تكشف كل يوم جديدا يثير العقل ويطور الحياة، واندثار وسيلة لغة اليد، واستبدالها بلغة العقل من منطلق أن العقل هو المحرك الأساسي لكلا التعبيرين وبدخول هذا العصر الجديد والمحسوب علميا، والذي أعطانا القدر الكافي الذي مكن الإنسان من اكتشاف أعماق البحار والمعالم السرمدية الأخرى، والذي مازال يسعى إلى معرفتها مؤمنا بأنه المخلوق الوحيد الذي يحاول السيطرة على مجريات بيئته، وينظمها ويعيد ترتيبها من أجل مصالحه ووجوده.

واستطاع الإنسان من خلال نموه المضطرد أن يحقق أشياء فاقت خياله السابق، ولم يكن هذا الحلم الذي يراوده يسيرا، بل دفع ثمنه نضالا مستمرا، ونشأة اللغات الاصطلاحية خير دليل على هذا.

وعلينا أن ندرك أن وظيفة لغة التعبير «اجرومية المصطلح» هي إحدى النتائج الهامة التي ساعدته على الوصول إلى هذا التقدم. ومهما كان هذا التفاوت الإدراكي للإنسان - في علوم التعبير بأشكاله وأنماطه المتعددة - تظل اللغة اللفظية، أو «لغة النطق» هي الحد الفاصل لكل معارف الإنسان، وفي شتى علومه الإنسانية والرياضية وغيرها من وسائل المعرفة.

ومنذ نشأة الإنسان ومفهوم التعبير اللغوي (المصطلح اللغوي)، يتصارع بين مفهوم الشكل الثابت في الطبيعة، وبين مفهوم التعبير المجازي. وقديما كانت التعبيرات هي مصطلحات تشكيلية يعبر بها الإنسان عن رغباته واحتياجاته الملحة، والتي ترتبط بسابقة المعرفة الاحتياجية، والتي تحولت إلى مصطلح تعبيري يرتبط بالرمز الشكلي مثل: الوشم وغيره من الرموز الشكلية الاصطلاحية، والتي كانت لها الدلالات الخاصة بمعنى معين وفكرة محددة، - ولذلك كانت اللغات القديمة مثل اللغة «الهيروغليفية» أقرب إلى التشكيل منها إلى اللغة المعترف بها الآن.

والإنسان في بداية حياته كان ينطق بالإشارة أو الرموز المرسومة والمكتوبة - ذات المصطلح الثابت والذي تعلمناه وأصبح أساسا لمفهوم ومنطق اللغة - وابتكر الإنسان لغات متعددة يستطيع بها التعبير عن متطلباته، وهي لغة التفاهم بينه وبين الإنسان، وقامت اللغة بدورها الأساسي في نقل المعرفة وفكر الإنسان من مكان إلى مكان، ومن معنى إلى معنى آخر، بالرغم من ثبات أجرومية اللغة التي تعلمناها وحفظناها عن ظهر قلب. هذا التحليل البسيط لمفهوم اللغة أو (لغة المصطلح) هو الذي ساعد الإنسان على التطور نحو أهدافه ومتطلباته، وتركت اللغات بصماتها على الكثير من التعبيرات الرمزية التي كان يستخدمها الإنسان في ذلك العصر.

وظلت لغة الشكل (أو لغة الفنون التشكيلية) بتكويناتها الأساسية وعناصرها الرمزية التي تشابه لغة المصطلح، والتي قامت بدور أساسي للغة المصطلح قديما مثل: اللغة الهيروغليفية (المصرية القديمة)، واللغة المسمارية ولغات حضارات بين النهرين...إلخ. وأنواعها المختلفة مثل عنصر الخط وأنواعه: اللون ودرجاته، والمساحة، والفورم (الشكل) أو الهيئة والضوء والحجم الضوئي. كل هذه العناصر الأساسية هي البدائل عن اجرومية لغة المصطلح.

وفي عصور ما قبل عصر النهضة في أوروبا وبعدها إلى أن جاء القرن التاسع عشر بمتغيراته الاجتماعية والثقافية، خضعت لغة الشكل للتفسيرات اللغوية والتوضيحية أو السردية - التي مازالت عاملا من عوامل التأثير ليومنا هذا في المنطقة العربية - لدلولات محددة يستعان بها عن قراءة قصة أو رواية، سواء كانت هذه المدلولة أو القصة المراد شرحها عن طريق الفن. وبذلك استفاد رجال الكنيسة الأوروبية من هذه الأفكار التي ساعدتهم على توضيح الدين المسيحي. وعلى العكس من هذا لم تقف الدولة الإسلامية عند حد التفسير في القرآن، أو في نشر العقيدة الإسلامية إلا من خلال اللغة العربية وقوتها وقدرة التوضيح التي بها، فلم يخلط الفنان الإسلامي بين كلتا اللغتين (لغة اللفظ أو لغة التشكيل) وساعد على هذا (القرآن الكريم) في تفسير رؤية الطبيعة المجردة، وخضع الفن الإسلامي للنظريات الهندسية المتشابكة التي بهرت العالم بفكرها، ورؤيتها العقلانية في فهم الطبيعة. ومثال على هذا: كيف رأى الفنان العربي كينونة الزهرة، وليست هذه الزهرة التي تراها العين المجردة. وبذلك استطاع الفنان العربي القديم أن يسجل فكرا ثابتا ساعد على احترام لغة التشكيل وأداتها الفعلي دون الخلط بين كلا اللغتين. وعلى النقيض من هذا ركزت حضارات الغرب في فترات محددة من تاريخها على استخدام الفن التشكيلي كأداة في توظيف (الصورة والتمثال) واعتبارهما من الفنون المقروءة لكي يحقق رغبات رجال الكنيسة والسلطة الحاكمة في ذلك الوقت، ومن منطلق استخدام الفن التشكيلي لكي يوضح ويفسر قضايا الدين وغيرها من التفسيرات الأخرى.

لقد خضعت اللغة التشكيلية لقانون التفسير والتوضيح، وأكدت على أن العمل الفني التشكيلي (الصورة والتمثال) عليه أن يكون مقروءا وواضحا مثل لغة اللفظ، لكي يحقق رغبات رجال الكنيسة، ولا أقوم هنا بمصادرة هذه الرؤية الفنية خلال هذه الفترة الزمنية، إلا بالقدر الذي يسمح لنا بمناقشة الفلسفة التي وراءها، ومضمون هذه الأفكار داخل إطار النقد العلمي بعيدا عن الرؤية الشخصية، فهناك احترام كلي لمثل هذه الفنون وتأكيد لأدائها طوال فترات التاريخ، وتوضيح لمجال رؤيتها الخاصة، ومع التحفظ الشديد على مفهوم واحترام هذه الحضارات والفلسفات التي أغنت العالم بثرائها الفكري.

وأنا هنا لست في مجال مناقشة للغة ونشأتها، أو الخوض في دهاليز المعرفة اللغوية، بقدر الاحتكاك للتوضيح والتفسير، وضرب مثل على حضارات ودراسة مفاهيم اللغات ونشأتها من أجل المقارنة فقط مع لغة التشكيل (أو الفن التشكيلي)، والاستعانة في بعض الحالات بالمقولات الشائعة في فروع المعرفة الإنسانية اللصيقة بعلم اللغة مثل: العلوم الإنسانية ودراسة الأساطير وعلم النفس ونظريات «سيمولوجية اللغة».

وأن الاستعانة بالفن التشكيلي لكي يوضح ويفسر قضايا الدين تعتبر تجاوزا في حلقة من حلقات التاريخ - فهي استثناء وليست قاعدة عامة - ولهذا السبب خضعت لغة التشكيل لمفهوم التفسير والتوضيح، وعلى نقيض هذا لم يكن الفن في الحضارات الأخرى فنا توضيحيا إلى حد ما، مثل ما كان عليه في هذه الظروف الاجتماعية، التي خضع فيها الفكر الأوروبي للعصر الكنسي. وعلينا أولا أن نتعرض للمشكلة الجوهرية التي تتمركز حولها «السيمولوجيا»، وهي موضع لغة التفسير بين أنظمة العلامات، ويجدر بنا بدءا أن نوضح مفهوم العلامات أيضا وقيمتها داخل المجموعات التي يمكن دراستها

فيها، إذ إننا لا نستطيع أن نرسي قواعد النظرية دون القيام بذلك، ونعتقد أن هذه الدراسة البسيطة والملخصة لابد وأن تبدأ بالأنظمة غير اللغوية (العلامات) وتمنح كل علامة وظيفة فارقة، أو مستقلة عن الأخريات، كما هو موجود في نظام إشارات المرور الضوئية المستخدمة في الطرق.

فثنائية الوظيفة هنا هي كيفية بصرية، وتتمثل الخلط بين الشكل واللفظ علامات النظام في التعارض اللوني بين الأخضر والأحمر، وفي بعض الأحيان يصاحب هذا التعارض مرحلة وسيطة. فاللون هنا يدخل من نطاق الرمزية اللونية (أي الاصطلاح) بمعنيآخر هذا الاصطلاح اللوني يقوم مقام حروفية اللغة، ولذلك يخرج هذا النظام من قائمة الفنون التشكيلية، تخوفا من تحول رمزية اللون إلى اصطلاح لغوي ذي معنى محدد، قد يتسبب في خروج اللون من التعبيرية، ويفقد الفن جوهره ومذاقه الحسي وأبعاده النفسية الأخرى بالرغم من أن اللون هو أحد العناصر الأساسية في لغة التشكيل، وهذا المزج لا يفصل بين كلا المفهومين، بقدر ما هو خلط ضئيل واسترجاع للحديث الأول في مقدمة هذا البحث، وهو المزج والخلط بين كلا اللغتين (لغة الشكل)، و(لغة اللفظ) كما كان في الحياة الأولى للإنسان.

وتأكيدا على هذا أن اللغة سابقا كانت بداياتها الأولى لغة تشكيلية، كما كان الصوت هو أيضا اصطلاحا رمزيا لمعنى أو مدلول، وتأكيدا على هذا يصير الخلط في بعض الأحوال، وكأنه ليس هو بقاعدة أساسية يعتمد عليها في تقنية اللغة، فهذا يعتبر استثناء من القاعدة.

ومنذ ذلك الوقت ظلت معلقات هذا الفكر عالقة بأذهان الكثير من الفنانين التشكيليين، ونقاد الفن والمهتمين بالفنون في مجال الرؤية التي تعودنا عليها، وصارت خطا يحتذى به في مفهوم الفن المقرو، كما ساعد هذا المفهوم في أن يرتبط الفن التشكيلي بالقراءة التوضيحية (أو التفسير الإيضاحي) لمفهوم الشكل، وأصبح الكثير منا يخلط بين كلا المصطلحين، أو بين المفهومين في اللغة، وبهذا تعودنا على قراءة الصورة والتمثال، ونطالب الفنان دائما بالتفسير وتوضيح المعنى الذي نحن نريد أن نراه من خلال هذه التراكمات الفكرية والمرئيات التي تعودنا عليها وتعلمناها، وانفصلنا عن مفهوم قدرة اللغة التشكيلية في التعبير عن نفسها، وأقحمت التفسيرات والتجاوزات اللغوية على العمل الفني على حساب القيمة الفنية العالية، وأردنا أن نأخذ منها المعاني اللغوية فقط متغاضين عن أساسيات اللغة التشكيلية الأولى والبدائية في التعبير، ولذلك عندما اكتشفت الفنون البدائية والفنون القديمة اتضح أنها كانت أقوى تعبيرا عن فنون العصر الكنسي في أوروبا، وأخص بالذكر هذه الفنون الافريقية والآسيوية، التي اعتمدت عليها الحركة الحديثة في أوروبا بداية من «بيكاسو»، و«ماتيس» والمدرسة الوحشية وغيرها، والتي أتاحت نضوجا فكريا وتعبيريا عاليا في بدء بدايات القرن العشرين.

هذا الأمر الذي جعل الكثير من الفنانين التشكيليين يخطئون في التركيبة الأساسية لمفهوم الصورة كأنهم يكتبونها بلغة المصطلح اللغوي، بحيث يضعون عناصر الطبيعة أو الأشكال البشرية في مخيلتهم في البداية سواء بتقليدها، أو محاولة لإيجاد شبيه لها، فيخرج العمل الفني من نطاق الإبداع إلى التقليد، أو محاولتهم في الأشكال التي تراها العين لكي تكون بعيدة عن التقليد، لكن الكل يقع في نفس المحظور، وهو بتر التخيل الذي داخل مخيلة الإنسان، وعدم قدرته في إضافة

الجديد. ولعل هذا العالم الحديث اليوم بثرائه الفكري، وتعدد أشكاله الفنية ومدارسه قد أكسب الحياة العامة نضجا وثراء لحياة الإنسان، وتغيرا من أجل خلق حيا ة أخرى بديلة عن هذا الواقع المؤلم الذي يعيشه الإنسان في حياته اليومية.

وهناك قلة قليلة قد أدركت الفارق الكبير بين هذين المفهومين المتناقضين مثل المدارس الفنية الحديثة التي أكدت على لغة الشكل وتبارت على إظهارها إلى أن صارت هي الأخرى في حالة من الانفصام الكلي عن الجماهير، وقد أكدت على لغة الشكل ومحتوى المعنى أو (المضمون) من داخل التركيبة التشكيلية، كما كانت لهذه اللغة التشكيلية سابقة في هذا المفهوم بالنسبة للفنون البدائية والفنون الإسلامية وغيرها من الفنون القديمة في شرق آسيا وأفريقيا، ومع التطور الزمني وخروج الفنان من السيطرة الإقطاعية، وسلطة رجال الدين، استطاع الفنان أن يحقق للتشكيل أداءه السليم والصحيح، وخروجه من بوتقة السيطرة على أفكاره وأحلامه تحت متطلبات ورغبات السلطة الدارجة العادية والمفاهيم السائدة.

واليوم يفرض الواقع الجديد تحدياته، ولابد من المواجهة، ولزوم التخلي عن التقديس الأعمى لكل مأثورات الفنون القديمة التي عاشت في الماضي وأفادت من عصرها، ولكنها باتت عقما. والعالم يتغير، وقضايا الحياة تزداد إلحاحا، وفكر الماضي أداة مشلولة، ولابد من رصد الواقع المتغير واستقراء أحداثه وفهمها فهما عميقا في ضوء أنوار كاشفة جديدة غير مفاهيم السلف. وإن قدرة العقل هي التي تحدد مسيرة الفكر والفن في هذا العصر، ولم يعد القديم بشكله السابق، أو مؤثرات التراث، يتحرك من جديد، فكل محاولات الرجوع إلى الخلف باتت بالفشل الذريع

الجزء التطبيقي لمفهوم لغة الفنون التشكيلية



مثال (١) النقطة

البداية الأولى: (مثال ١) في لغة التشكيل تستخدم النقطة كبداية أولى في تشكيل العناصر الأساسية، وتعادلها في الطبيعة «النطفة»، أو جزيء من الجزيئات، والجزيء يعتبر البداية الأولى للحياة، أو هي البداية الأولى في تصميم الأشياء أو تكوينها، فهو عبارة عن مجموعة جزيئات متحدة، فتكون أحجاما، ومن خلال الجزيء الحجمي يتكون الحجم الكلي.

النقطة: هي إذا بداية لكل شيء، وقد تكون هذه النقطة مرئية أو مسموعة من خلال صوت (صامت) لا يسمع، ولكنه يرى، فيتحول هذا السمع المرئي الذي لا يرى إلى إيقاع في تحريك الشعور الداخلي الذي تراه العين.

وتخضع هذه النقطة المرئية لمجال الذبذبة الإشعاعية التي تؤثر بالتالي على خلايا العقل فتسجل كمعلومة مرئية (لها سمع داخلي صامت تجاوزي قد لا يشعر به الإنسان إلا من خلال الممارسة والتدريب) (Visual Training).

كيف تتم رؤية الأشكال؟ تتم رؤية الأشكال (الأحجام)، أو الأجسام من خلال امتصاص الضوء

للسطح، أو انعكاسه على هذا السطح، والذبذبة الضوئية المرسلة من خلال الأشعة الكونية، أو من خلال الأشعة الصناعية الصادرة من بؤرة ضوء صناعي مثل (اللمبات الكهربائية) وغيرها من مصادر الأشعة المختلفة، ويكون لها قوة الإرسال الإشعاعي، وتمر هذه الذبذبات الضوئية من خلال ممرات جهاز الإبصار (العين) مارا من خلال الشبكية (Ratina) ولتوضيح كيف يعمل هذا الجهاز، وهو جهاز الإبصار، علينا أن نعطي فكرة بسيطة عن عمل العقل مع جهاز الرؤية حيث إن الرؤية الحقيقية هي العقل.

(مثال ٢) مجال الرؤية

وليس العين لأن جهاز العين جهاز مروري يسمح بمرور الضوء فقط، وتسجل الرؤية عن طريق هذه الذبذبات الضوئية التي تتحول إلى موجات كهربائية تسجل داخل مخيلة العقل وأدراجه اللامتناهية، وعند عودتها مرة أخرى، وهي نفس الطريقة التي يمر بها الإرسال التليفزيوني من حيث الاستقبال والإرسال، وتجميع هذه الذبذبات الضوئية (الكهربائية)إلى جهاز الاستقبال مرة ثانية بعد إرسالها على شاشة التليفزيون.

ونرجع إلى كيف يتم هذا التسجيل المرئي من خلال الضوء والإبصار. توجد الشبكية بقاع العين وهي لا تتعدى بضع ملليمترات، وخلف هذه الشبكية يوجد ما يسمى بالمخاريط (Cones)، وهي أوعية يتسرب الضوء من خلالها، وكل هذا داخل حجرة مظلمة، أو فراغ دائري به بوابة تفتح وتغلق طبقا لاحتياج الضوء للرؤية ويطلق عليه (Chater).



مثال (٢) مجال الرؤية

ويسقط هذا الإشعاع على هذه المخاريط، ويرسل خلال قنوات أو شعيرات دقيقة جدا لا يمكن رؤيتها بالعين المجردة، وبمجرد الإسقاط الضوئي الذي يتم سقوطه على هذه المخاريط تندفع مادة (الانجستزم) التي تساعد على حمل ذبذبات الضوء إلى نتوءات ومخازن خاصة (Storage) للمعلومات المرئية، والتي يتم تسجيلها إذا أردنا الرجوع إليها مرة أخرى لإعادة الرؤية الداخلية المخزونة بما فيها من معلومات وصور مرئية.

وبهذه المخاريط (Cones) شعيرات متصلة، أو قنوات موصلة إلى (المخ) وهي قد تتعدى المليون شعيرة، المليون مخروط.

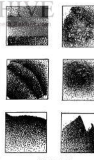
وفي حالة الظلام، أو عندما تنقشع الشمس ويحل الظلام تعمل العين على مجرات أخرى غير المخاريط

المذكورة بقضبان (Bars) بجانب هذه الخاريط، وتحتوي على مليونين من هذه القضبان التي تساعد على اتساع مجال الرؤية والسماح لأكبر كمية من الضوء، ان تتخلل العين للمساعدة على الرؤية الليلية. ونحن نشاهد تغير بعض عيون الحيوانات اثناء الليل لاتساع مجال الرؤية في الظلام، مثل القطط وبعض الحيوانات الأخرى، وتمر هذه المعلومات (المرئية) من خلال الرؤية البصرية، وتختلف عنها في حالة السمع مثل الموسيقى وغيرها من علوم الأصوات.

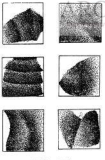
ويشبه جهاز الكمبيوتر مخ الإنسان في أسلوب إدخال المعلومات واختزانها وإخراجها. كذلك يعمل التليفزيون بنفس هذه النظرية، فشاشة التليفزيون ماهي إلا عبارة عن صورة مكبرة لشبكة العين لإعادة تجميع الصورة والذبذبات المرسلة عبر الأثير.

بهذه المعلومة البسيطة في التعريف بكيفية وظيفة العين والعقل واتصاله بالمخ يمكننا أن نعود إلى النقطة الأولى ومشتقاتها.

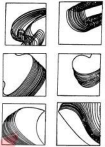
النقطة: هي بداية لكل شيء، أو النطفة: تتكون النقطة من نقاط صغيرة وتتوالد منها عدة نقاط، ثم تصبح خطا في حالة تجمعها (مثال (٣) أ ب)، وتتكون منها أيضا الدائرة ومشتقات الأقواس وغيرها (مثال(٤) أ ب). ويمكن تجميع النقطة في إطار مربع لعمل تشكيل فني من خلاله أو التهشير (مثال (٥) أ ب).



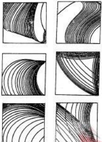
مثال (٣) أ النقطة



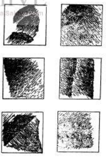
مثال (٣) ب النقطة



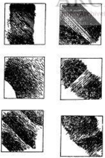
مثال (٤) أ الدائرة ومشتقات الأقواس



مثال (٤) ب الدائرة ومشتقات الأقواس



مثال (٥) أ التهشير



مثال (٥) ب التهشير

الخط المستقيم: هو مجموع نقاط متلاصقة تكون خطا مستقيما (مثال (٦) أ ب ج).

والخط المستقيم يتنوع حسب سمك المساحة التي يشغلها وتتغير إرسالات وتعبيرات هذا الخط من خلال سمكه بتعريضه وشغله لمساحة أكبر، والتغير اللوني في الخط المستقيم وغيره من الخطوط يختلف في إرساله بالنسبة للخط الملون بلون آخر.

الخط المنكسر: خط تتكسر فيه زوايا اتجاهه، بحيث يصبح له شكل آخر وتعبير خاص به (مثال (٧) أ ب).

الخط المنحني: وهو خط مستقيم أصلا ينحني لإعطاء قدرة تعبيرية تسمح بالليونة في تعوج الخط.

الخط الحلزوني: وهو خط مستقيم ينحني إلى أن يصل إلى درجة عالية من الالتفاف تساعده على وجود أشكال حديثة منه (مثال (٨) أ ب).

القوس والدائرة: وهو الخط المستقيم في حالة الالتفاف حول نفسه مكونا قوسا أو دائرة (مثال (٩) أ ب ج).

المساحة: هي عبارة عن شغل حيز على السطح له طول وعرض، أو مجموعة خطوط تحصر مساحة تبدأ من أ إلى ب، (مثال ١٠).

الضوء:

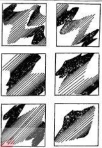
(أ) الضوء الطبيعي: الشمس (بؤرة ضوئية ثابتة) محورية.

(ب) الضوء الصناعي: الكهرباء، وما شابه هذا الضوء الصادر من بؤر متعددة من صنع الإنسان، وتتغير بسهولة، ويمكن التحكم فيها.

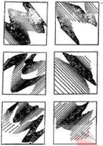
اللون: الألوان الأساسية والابتدائية ومشتقاتها، واللون الناتج من المزج، ويطلق عليها الألوان المركبة، للحصول على نتائج لونية متغيرة، وانكسار الأشعة التي ينتج منها اللون الذي يمثل ألوان قوس قزح، واللون له إشعاعاته وأطوال إرسالته، ويختلف اللون في هذه الإشعاعات طبقا للموجة الإرسالية، أو تأثره بأسطح عاكسة (مثال ١٠).

الحجم :هو الطول في العرض في الارتفاع three dimention (الأبعاد الثلاثة)، أو الشكل الذي يشغل حيزا في الفراغ، وحجم الأشياء والمكونات الطبيعية مثل الجبال ذات الثلاثة أبعاد (مثال ١١).

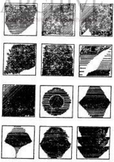
الحجم الضوئي: هو الحجم الناتج من أثر الضوء على الشكل مكونا «حجم ضوئي» يمكننا رؤيته بالعين المجردة - أو هو ظل الشكل - ويتكون هذا الحجم من الضوء الساقط، ويمكن تغير لون الساقط من بؤرة الضوء، ويتغير الحجم الضوئي نتيجة لتغير بؤرة الضوء وزاوية انكسار الضوء. وقد يقل الحجم أو يكبر الحجم (مثال ١١)، إذ يمكننا التحكم في الأحجام الضوئية وأبعادها، ويمكن عمل أحجام ضوئية دون (شكل موجود) من أثر الضوء، وتكوين أحجام منه (مثال ١٢).



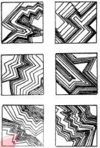
مثال (٦) أ الخط المستقيم



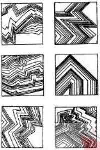
مثال (٦) ب الخط المستقيم



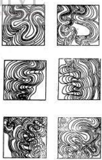
مثال (٦) جـ الخط المستقيم



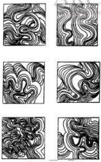
مثال (٧) أ الخط المتكسر



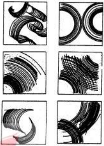
مثال (٧) ب الخط المتكسر



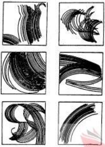
مثال (٨) أ الخط الحلزوني



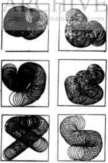
مثال (٨) ب الخط الحلزوني



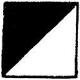
مثال (٩) أ القوس



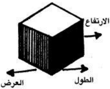
مثال (٩) ب القوس



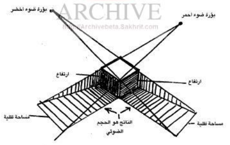
مثال (٩) جـ القوس والدائرة



مثال (١٠)



مثال (١١)



مثال (١٢)

الجملة التشكيلية: وهي العناصر السابقة، أو عنصر واحد منها، أوعنصران، يمكن ان تكوّن مجتمعة جملة مفيدة (مثال ١٢).



مثال (١١)

القراءة التشكيلية

بعد أن يمارس الفنان لغة التشكيل في تجميع هذه العناصر مجتمعة أو منفردة سوف نحصل على جمل مقروءة من حيث قدرة التشكيل على الإثارة الفكرية.

يتضح من هذا أن اللغة التشكيلية، هي لغة صامتة تمس الإحساس الإنساني، وهي ليست بالقراءة اللغوية، أو استخدام منطق اللغة الالفبائي في صناعة الصورة، وأن هذه اللغة هي صوت صامت داخلي غير مسموع.

بهذا يتضح أن الأمية التعليمية، توازيها في الجانب الآخر الأمية الفنية.

وإذا أردنا أن نقارن بين لغة التشكيل واللغة اللفظ و الفارق بينهما نجد أن عناصر اللغة التشكيلية:

١- النقطة.
٢- الخط المستقيم.
٣- الخط المتكسر.
٤- الخط المنحني.
٥- الخط الحلزوني.
٦- القوس والدائرة.
٧- المساحة.
٨- اللون.
٩- الضوء.
١٠- الحجم.
١١- الحجم الضوئي.

مجموعة الاجرومية اللغوية أو تغيراتها التشكيلية

(ب ت ث) مجموعة. هذا التنوع يقابله في لغة الشكل تنوع الخطوط بمثال الخط المستقيم.

(ج ح خ) مجموعة.

(د ذ ر ز) مجموعة.

(س ش ص ض) مجموعة. وبالمطابقة على الطبيعة نرى أن تركيبة أي شكل في الطبيعة أو غيرها لابد أن يتوافر فيه شرط اللغة التشكيلية.

(ط ظ) مجموعة.

(ع غ) مجموعة.

ملامح من الحركة التشكيلية الحديثة في تونس

علي اللواتي *

ترك تعاقب الحضارات المختلفة على البلاد التونسية آثارا تنطق بما شهدته إفريقية القديمة من رقي وتمدن عبر العصور، ويلمس المتنقل بين المتاحف والمواضع الأثرية في تونس مدى ثراء الإرث الفني في العمارة والنحت والفسيفساء والصناعات الحرفية منذ عصور ماقبل التاريخ إلى العهود الفينيقية والرومانية والبيزنطية، إلى العهد الإسلامي، وكان تونس باكملها متحف كبير يزخر بالأوابد والشواهد من كل عصر. فبعد البواكير الاولى لنمو اشكال ثقافية بدائية فيما يسمى بالحضارة القفصية، برزت المنجزات الفنية (العمارة والنحت) لحضارة قرطاجنة الفينيقية، كحصيلة تفاعل الاتجاهات الجمالية السائدة في الشرق الأدنى وإفريقيا (مصر وبلاد المغرب) خلال الألف الأولى قبل المسيح. وفي خلال العهد الروماني نمت

* كاتب، ناقد تشكيلي تونسي.

وازدهرت مدرسة «إفريقية» للفسيفساء، وقدمت بفضل تعدد اتجاهاتها ودقة منجزاتها، أرقى النماذج المعروفة لهذا الفن. وقد أسهم العهد العربي الإسلامي في ثراء التراث الفني بإبداعات متميزة تحمل طابع التنوع والانفتاح على الاتجاهات الواردة، مع بروز رؤية تاليفية خاصة مثل مايشهد بذلك الفن الإسلامي المبكر في العمارة والزخرفة، وكما نراه في جامع عقبة بن نافع الفهري في القيروان.

ورغم أن الحركة الفنية الحديثة نشأت في تونس على هامش الثقافة التقليدية تحت تأثير التيارات الفكرية الغربية، غير أن التراث الجمالي العربي الإسلامي كان دائما قيمة مرجعية لإبداع الفنانين التونسيين، يستقي الكثيرون منه بعض عناصر أعمالهم، منذ بدايات التجربة التشكيلية بمفهومها الحديث، حتى وإن استندوا في الأساس إلى رؤية جمالية غربية. ومع تطور الحركة الفنية التونسية برزت اتجاهات أخرى حاولت الارتباط على نحو أكثر عمقا بالموروث الجماعي، وبناء تجربتها على مجموع التعبيرات الفنية الإسلامية.

وبالإضافة إلى فنون العمارة والرقش العربي والخزف التقليدي والصناعات الحرفية والتجليد وغيرها، ظهر خلال القرن التاسع عشر فن جديد بتونس، هو الرسم على الزجاج، وقد كان شائعا في بلاد كثيرة على ضفاف البحر الأبيض المتوسط، ويعد هذا الفن أولى محاولات الانفتاح على البيئات الثقافية المجاورة، كما يشتمل في أسسه الجمالية على تأليف بين التأثيرات الغربية الموروثة عن عصر النهضة الأوربي، وبين عناصر مستقاة من التقاليد العربية الإسلامية في الخط والرقش.

بدايات الفن الحديث

خلافا للرسم على الزجاج، وتقاليد الرقش العربي المستندة إلى قيم جمالية وروحية جماعية، يبرز التعبير الفني الحديث بالمعنى الغربي مترجما عن رؤية ذاتية فردية تضع الفنان في مواجهة اللوحة كنافذة خاصة على العالم. وقد بدأت بواكير الرؤية الجديدة في قصور الأمراء والأعيان الذين اعتادوا تكليف فنانين أوروبيين بإنجاز صور شخصية لهم منذ بداية القرن التاسع عشر، وتزامن ذلك الولع بالصور مع تحول تدريجي في نمط الحياة الاجتماعية حسب النموذج الغربي كما نراه في العمارة واللباس والتأثيث. وكان المرحوم أحمد بن عصمان (النصف الثاني من القرن التاسع عشر) أول رسام تونسي يمارس فنه حسب التقاليد الغربية في مجال الصور الشخصية على الأخص.

ولكن الرسم المسندي وغيره من التقنيات التشكيلية الحديثة ماكانت لتتطور في تونس لو أنها بقيت مقتصرة على القصور، وكان لابد من إيجاد علاقة جديدة بين الفنان والجمهور لتنشأ حركة فنية حديثة بمعنى الكلمة، وقد تحققت تلك العلاقة بظهور مؤسسة «الصالون التونسي» سنة١٨٩٤، وهو معرض فني

سنوي أسس لسد حاجة ثقافية شعر بها المستوطنون الأجانب، وصار له أثر كبير في نشر الممارسة التشكيلية والتذوق الفني، وكان الإطار الأول الذي ظهرت فيه التجربة الفنية التونسية.

افتتح المعرض الأول للصالون التونسي يوم ١٢ مايو ١٨٩٤، أي بعد ثلاثة عشر عاماً من قيام نظام الحماية الفرنسية على تونس. وكان التنظيم بإشراف «معهد قرطاجنة»، أهم مؤسسة ثقافية وعلمية تعمل آنذاك على إعطاء بعد ثقافي فني للحضور الفرنسي يكمل النشاطات الاقتصادية للمؤسسة الاستعمارية. وحفز نجاح ذلك المعرض الأول على تنظيم معارض أخرى، فأصبح الصالون التونسي تظاهرة دورية سنوية، وامتد نشاطه إلى مابعد استقلال البلاد حيث استمر تنظيمه حتى سنة١٩٨٤، تاريخ انقطاعه نهائيا عن النشاط.

احتضن الصالون التونسي في السنوات العشرين الأولى من وجوده تيار الاستشراق الفني الذي اكتسب حيوية جديدة في إفريقيا الشمالية (الجزائر وتونس) بعد ضعفه في أوروبا بتأثير من النزعات المحدثة كالواقعية ثم الانطباعية. وكانت الرؤى والأساليب التي تحكم فن الصالون تتسم بالروح الإقليمية الضيقة والمنغلقة، المميزة للفكر الاستعماري. ولم تبدأ التجارب المحدثة الأولى في الصالون إلا قبيل الحرب العالمية الأولى عندما عرض سنة١٩١٢ عددا من أعمال فناني الطليعة الفرنسيين أمثال: ألبرت غلايز، وماري لورنسان، وأسماء أخرى من أعضاء «صالون الفنانين الفرنسيين». وقد نشط ضمن الصالون التونسي، وطوال الفترة الممتدة حتى الحرب العالمية الثانية، عدة فنانين من الأجانب، منهم الكسندر فيشي الذي ترأس الصالون منذ ١٩١٣ حتى وفاته سنة١٩٦٦، وأرمان فرجو الذي شغل طويلا منصب مدير مدرسة الفنون الجميلة، وعبدالكريم جوسو، والكسندر روبتزوف، وبيير بوشارل، وهنري دابادي، وموزس ليفي، وأنطونيو كوربورا وغيرهم.

الرواد

وعلى هامش المعارض السنوية الفرنسية، أو في إطارها بدأ الفنانون التونسيون الأوائل خطواتهم مثل: المرحوم الهادي الخياشي وهو التونسي الثاني بعد أحمد بن عصمان في ممارسة التجربة التشكيلية. على أنه من الإنصاف اعتباره فعلا أول رسام محترف بالمعنى الحديث للعبارة، إذ كان يتكسب بعمله، وإن كان يعوزه التفاعل المباشر مع الجمهور العريض لامتناعه عن تنظيم معارض فردية. وبعد الهادي الخياشي يأتي عبدالوهاب الجيلاني الذي بدأ يعرض في الصالون بداية من سنة١٩١٢، وحتى قبيل الحرب العالمية الأولى، وهي الفترة التي غادر فيها تونس إلى فرنسا، حيث أقام طوال حياته، وساهم طويلا في نشاطات مدرسة باريس مع أسماء لامعة في سماء الفن العالمي مثل: موديلياني وبيكاسو وسوتين وشاغال وزادكين وغيرهم. وكان عبدالوهاب الجيلاني قد بدأ دراسته الفنية في أوائل القرن في مرسم فنان فرنسي يدعى «بنشار» وذلك قبل إنشاء مدرسة للفنون الجميلة سنة١٩٢٣. وإذا كان عبدالوهاب الجيلاني هو أول تونسي مسلم يشارك في معارض الصالون، غير أن فنه بقي حاملا لسمات «مدرسية» اتباعية، ولانلمس في أعماله القليلة الباقية أي مؤشر على الانتماء إلى البيئة الثقافية التونسية.

وإلى جانب الهادي الخياشي المرتبط، كرسام صور شخصية، بأوساط اجتماعية خاصة، والجيلاني عبدالوهاب الذي تطورت رؤيته خارج البيئة التونسية، برز يحيى التركي كأهم شخصية من بين الرواد، إذ كان لتجربته أبعد الأثر في تشكل الملامح المميزة للحركة الفنية التونسية ونموها فيما بعد. ويعود ذلك أولا إلى اقتحامه ميدان الإبداع متكسبا بفنه، وتأسيسه رؤية فنية تستند إلى تعامل تلقائي مع الواقع الخاص للبيئة التونسية، في صيغ تعبيرية بسيطة، ولكنها على صلة وثيقة بالحداثة، بعيدا عن الوسائل الأكاديمية الاتباعية الشائعة في أوساط المستوطنين الأجانب.

يحيى التركي

ولد يحيى التركي سنة ١٩٠١ بتونس، واضطره المرض إلى الانقطاع عن دراسته الثانوية، فانخرط في سلك الموظفين، ونجد ذكرا لأول مساهماته الفنية سنة ١٩٢٢ في صالون الخريف. وترجع أول مشاركة له في الصالون التونسي إلى سنة ١٩٢٣. وقد لفتت أعماله انتباه المدير المؤسس لمدرسة الفنون الجميلة فعرض عليه منحة دراسية، وقبل يحيى العرض تاركا وظيفته في إدارة المالية، ولكنه لم يلبث أن غادر المدرسة بعد بضعة أشهر مفضلا حرية التعامل التلقائي مع الأشكال والألوان في البيئة التونسية، على الالتزام بقواعد الدراسة الفنية الأكاديمية.

لم تكن ممارسة الفن في العشرينيات أمرا هينا ومريحا حتى بالنسبة للفنانين الأجانب، فضلا عن أبناء الشعب الذين كانوا يعانون من التهميش وعدم تكافؤ الفرص بينهم وبين الفرنسيين، ولكن يحيى أصر على مواصلة الطريق لتحقيق تطلعاته الفنية راسما بذلك طريقا جديدا سار عليه الفنانون الذين جاءوا بعده ممن تأثروا بتصوراته عن العلاقة بين اللوحة والبيئة، وصاروا على نهجه في إثبات الذات كفنانين محترفين على الساحة الفنية.

يتسم تصوير يحيى التركي للحياة التونسية بالبساطة والعفوية المترجمة عن علاقة غير متوترة بالحياة. كان يحمل حبا كبيرا لمدينة تونس العتيقة وأهلها الذين يمثلهم منهمكين في أعمالهم اليومية في البيوت والمنتديات والأسواق، في صيغ تعتمد الألوان الصريحة البهيجة. غير أنه لم يكن يهتم بالتفاصيل، وكان كل همه أن يعبر بصورة حرة وأحيانا مختزلة عن حس بسيط بالسعادة.

واقتفى أثر يحيى رسامون آخرون اتخذوا منه نموذجا في الكفاح من أجل فتح آفاق الإبداع أمام التونسيين، ومن هؤلاء، عبدالعزيز بن رايس، وعلي بن سالم، وحاتم المكي، وعمارة دبش، وعمار فرحات وهم أول العناصر المكونة للحركة التشكيلية التونسية. واستحق يحيى التركي لذلك لقب «أبي الرسم التونسي».

كان لكل فنان من هؤلاء الرواد شخصية خاصة تميزه وترسم خطوطا عريضة لتطورات لاحقة في صلب الحركة التشكيلية بتونس. فقد حاول المرحوم عبد العزيز بن رايس المتوفي سنة ١٩٦٢ التعبير عن عالم هادئ من المناظر الطبيعية، والمشاهد يلفه الصمت، وتبرز فيه المادة الدسمة للألوان المحدودة

كعنصر أساسي في بناء اللوحة. بينما جهد علي بن سالم في البحث عن عناصر من الثقافة التقليدية الشعبية لتوظيفها في تكوينات قريبة الصلة أحيانا بالمنمنمات القديمة، وأحيانا أخرى بتقاليد الرسوم الشعبية على الزجاج. أما حاتم المكي فكان شخصية قوية ومتحولة لا تستقر على اختيار فني وقد مارس على امتداد حياته الفنية أساليب مختلفة وتقنيات متنوعة متنقلا من المائيات الخفيفة إلى الأداء الخطي العنيف، ومن الأجواء الواقعية إلى التعبيرية إلى ما فوق الواقعية، مرورا بمحاولات في الفن البدائي، كما مارس أيضا الفن الإشهاري كالملصق وطابع البريد، وصمم أوراق العملة والنقود.

عمار فرحات

يعد عمار فرحات المولود سنة١٩١١ بحق من أكبر الشخصيات في تاريخ الحركة الفنية التونسية إن لم يكن أكبرها عند بعضهم، وهو فنان عصامي مارس في أول حياته مهنا صغرى، وعرف الحرمان والبطالة، ولكنه ظل طوال حياته مخلصا لمثل جمالية سعى بكل جهده إلى تحقيقها في نقله للواقع الاجتماعي. وقد نمت تجربة عمار فرحات في اثر حياة حافلة بالكفاح والعطاء الإنساني جعلته يتدرج من وضعه كواحد من أبناء الطبقة الفقيرة إلى مرتبة كبار الفنانين. ويراوح عالم عمار فرحات بين رؤية واقعية للأشياء، وبين صور عفوية حالمة يسيطر فيها المجاز والرمز. وتتصل الواقعية عنده بتجربته المباشرة في بيئة المدينة العتيقة، وبعلاقاته بالناس من أوساط اجتماعية مختلفة، وخاصة طبقة العمال والتجار الصغار والموسيقيين الزنوج. وفي المقابل يعبر عمار فرحات أحيانا عن أفكار عامة ورؤى رمزية مثل معاني العائلة والشباب وجمال الحياة في الريف.

عمارة دبش

إن لعمارة دبش المولود سنة ١٩١٨ مكانة هامة في تاريخ الحركة الفنية التونسية بفضل تخطيطاته المتميزة بالنضج والحرية، وقد بدأ يعرض أعماله في الصالون التونسي سنة١٩٣٧، حتى سنوات ما بعد الحرب العالمية الثانية، ثم هاجر بعد ذلك إلى فرنسا، وامتدت إقامته هناك حتى بداية الستينيات. وفي سنة١٩٦٧ أقام معرضا ضخما لأعماله في القاعة البلدية للفنون جمع فيه أكثر من مائتي عمل بين رسوم وتخطيطات كانت بمثابة التلخيص لمساره الفني طيلة أكثر من ربع قرن. وفي نهاية الستينيات عاد عمارة دبش، وقد أصبح فريسة اليأس والقلق إلى فرنسا حيث وضع حدا لحياته.

الجيل الثاني

ينتمي أغلب الفنانين التونسيين من الجيل الثاني إلى مايسمى بمدرسة تونس. و«مدرسة تونس» هي أول جماعة فنية تضم فنانين تونسيين في تاريخ الحركة الفنية، وإن كان مؤسسها في أعقاب الحرب العالمية الثانية، فنانا فرنسيا يدعى بيير بوشارل، وقد انتسب إليها من الرواد يحيى التركي وعمار فرحات، ومن الجيل الثاني جلال بن عبدالله، وعبدالعزيز فرجي، وعلي بن الأغا، وصفية فرحات، والزبير التركي، والهادي التركي، وإبراهيم الضحاك، ومن الجيل الثالث (الذي برز إلى الوجود بعد الاستقلال)

حسن السوفي، وعبدالقادر فرجي والتحق بها أخيرا فتحي بن زاكور. ويتميز كل فنان من الجماعة بمسار خاص، ولكن الأغلبية على اتفاق حول جملة من الرؤى الجمالية، وهم يتحلون بقدر كبير من الانضباط والتضامن مما جعل «مدرسة تونس» أكثر الجماعات تماسكا، بحيث لاتزال نشطة على الساحة الفنية، بخلاف جماعات كثيرة أخرى، ظهرت بعدها ثم اختفت لافتقارها إلى التنظيم.

ورغم انعدام أهداف جمالية، وصيغ تشكيلية محددة ومشتركة بين أعضاء الجماعة، غير أنهم توصلوا من خلال الممارسة إلى إعطاء صورة عامة مشتركة عن الواقع تستند إلى حس خاص يترجم عن تعلق بالقيم الجمالية والعاطفية للحياة التقليدية والثقافة الشعبية، وعن تثمين للتراث الفني. ويمثل هذا التوجه فنانون مثل: يحيى التركي، وعمار فرحات، والزبير التركي، وعبد العزيز فرجي، وعلي بن الآغا، وصفية فرحات.

إن تأثير القيم الفنية التقليدية يكتسي بعدا شكليا في أعمال فرجي وابن الآغا. فالأول يحاول إعادة اكتشاف جماليات المنمنمة الإسلامية ثم النفاذ، في فترة متأخرة، إلى استيهامات الحياة الباطنية الشعبية، أما الثاني فيحاول الإفادة من الرسم على الزجاج، والخط العربي، ومختلف تقنيات الحرف الشعبية وأشكالها، بينما يبني زبير التركي شعبيته الواسعة على رواية عالم حقيقي، إنساني ومتنوع، مستعينا في أغلب الأحيان بالخط المجرد من أي مادة لونية. ويتناول الزبير التركي عالمه بنظرة الفيلسوف الشعبي المطبوعة ببعض السخرية التي لا تصل - مع ذلك - إلى حد التهكم أو التشهير.

ويستعير جلال بن عبدالله من البيئة والتقاليد أشياء متفرقة: أشكالا فنية وعناصر معمارية، قطع أثاث ومنسوجات، أدوات وأواني، ملابس وحلي يزين بها عالما خياليا تسكنه نساء جميلات يجمعن بين مقاييس الحسن اليونانية والعربية، ويفتح جلال بن عبدالله عالمه الحميم هذا على لا نهائية البحر وزرقة السماء، بعيدا إلى ماوراء جبل «بوقرنين» في عرض خليج تونس. لقد كان لمدرسة تونس دور هام في تطوير الفن والتعريف به، وأصبحت تقاليدها غداة الاستقلال في أواسط الخمسينيات، وحتى بداية الستينيات، متماثلة في الأذهان مع ماينبغي أن ينهض به الفن من تعبير عن القيم الروحية والمادية للمجموعة الوطنية.

جيل التغيير

لقد فضل بعض الفنانين مثل حاتم المكي والهادي التركي، رغم انتماء هذا الأخير إلى «جماعة مدرسة تونس»، الخروج عن التصور السائد والقائل باعتبار الانتماء الثقافي في الفن مشروطا بتحويل قيم البيئة إلى اللوحة في إطار حكائي سردي أو رمزي، وكان هذا الموقف مؤشرا لظهور آراء جديدة بين الفنانين الشبان في بداية الستينيات، وتناقض الأسس الجمالية والتقنية لجماعة «مدرسة تونس». ويرى فنانو الستينيات أن التعبير عن الهوية الثقافية الوطنية ينبغي أن يكون بعيدا عن حالات التناغم مع البيئة، وأن يحقق - بالضرورة - تجاوزا للمضمون الحكائي لمظاهر الحياة اليومية، بتمكين الفنان من التعبير الحر خارج القيود، والإفادة من التجارب التشكيلية العالمية. فنرى الكثيرين من أولئك الفنانين يتجهون إلى التجريد والتعبيرية والسريالية وغيرها، بينما يركز بعضهم على البحث عن رموز الموروث الفني ودلالاته.

وتسيطر على الاتجاهات الجديدة الرغبة في التنويع والتجريب، وتبرز معاني التحول والتغيير كقيم أساسية في العمل الفني.

التجريد

قام التجريديون التونسيون بمهمة أساسية في تاريخ الحركة الفنية، وهي مصادمة التصورات القديمة، والحث على إثارة استفهامات جديدة حول أهداف الفن التشكيلي ووسائله، وساهموا في إيقاظ حس الجمهور المثقف على التيارات الجمالية المحدثة. ومن الملاحظ أن التجريد بإثارته للتساؤلات قد أدخل حركية على الوسط الفني في مجموعه، إذ إنه أثر مباشرة في الفنانين التشخيصيين الذين أصبحوا يولون أهمية متزايدة للمشاغل التشكيلية الصرفة، ويعتنون أكثر بوسائل الإنجاز وتقنيات التكوين، وإن لم يتخلوا عن مواضيعهم التقليدية.

ورغم بقاء الاتجاهات التجريدية اتباعية، وخاضعة للتجارب السائدة في الغرب، فإنها أبرزت عدة شخصيات هامة في تونس منها الفنان الهادي التركي الذي بدأ حياته الفنية متأثرا بجاكسون بولوك (التعبيرية التجريدية) ثم بمارك روثكو في أجوائه التأملية، وأسلوبه الشفاف النابض، ولكنه اكتسب مع الزمن شخصية متميزة تستقي أصالتها من محاولة التعبير عن علاقة غامضة بين عالم الواقع والتجريد باستعمال دلالات رمزية للألوان تقترب أحيانا من الحس الصوفي.

ومن التجريديين التونسيين نذكر الحبيب شبيل، وهو ممن تناولوا التجريد في صيغه الأكثر نقاء دون أية إشارة، بعيدة أو قريبة، إلى الواقع. وينتمي رضا بن الطيب كذلك إلى الجيل نفسه، وتظهر في تكويناته عناصر بنائية تضفي عليها مظهرا عتيدا محكما مع حس متميز بدرجات اللون الأزرق. ومن التجريديين أيضا عمر بن محمود في بداياته، وإسماعيل بن فرج، ومحمود التونسي، وحبيب بوعبانة، ورفيق الكامل. ولأعمال هذا الأخير أهمية خاصة في الاتجاه التجريدي لقيمتها المتميزة أولا ثم لتأثيرها في بعض الفنانين الشبان ممن تتلمذوا عليه في مدرسة الفنون الجميلة. وتتميز أعماله في فترة ما بأحادية اللون وتبدو أشكالها كالعائمة في فضاء يذكر بعالم الخلية الحية. وانتقل الفنان في نهاية السبعينيات إلى صيغة تجريدية جديدة تقوم على تكوينات أكثر إحكاما وصرامة في الخطوط والألوان، وتحاول الإفادة من تقنيات التلصيق.

وإلى جانب الفنانين المنقطعين تماما إلى التجارب التجريدية مثل: الهادي التركي، والحبيب شبيل، وغيرهم نجد فنانين آخرين مارسوا التجريد في فترة أو أخرى من حياتهم الفنية مثل: خليفة شلتوت، وعمر بن محمود، وعادل مقديش. وبدأت ظاهرة التجريد في الانحسار مع نهاية السبعينيات تحت تأثير عودة التشخيصية بقوة في أساليبها المختلفة كالتعبيرية والتشخيصية المحدثة والفن القطري، وتخلّى عدد من الفنانين في بداية الثمانينات عن التجريد، من بينهم حسن السوفي الذي جرب الأسلوب «العلاماتي»، ثم انتهى إلى تشخيص تلميحي يختزل الأشكال الواقعية في صخب مادة لونية ثرية. وانتقل رفيق الكامل إلى أسلوب على صلة بتجارب التشخيصية المحدثة و«البوب ارت» راسما الحياة اليومية من خلال رصد

يفيد من تقنيات التصوير الفوتوغرافي. وفي نهاية الثمانينيات عادت الحيوية إلى التجريد بتطور تجربة بعض الرسامين مثل: نور الدين الهاني، ورشيد الفخفاخ، والحبيب بيدة، وسامي بن عامر، في إطار رواق «شيم» الذي كان له دور نشيط، على امتداد عشر سنوات، في تجديد الممارسة التشكيلية. كما ظهرت في التسعينات بعض التجارب التجريدية ذات اتجاه انفعالي (أسماء منور) أو ذات بنائية هادئة (أمال بنيس).

الاتجاهات التاصيلية

في بداية الستينيات، وبموازاة التيار التجريدي برزت محاولة من الفنان نجيب بن الخوجة لإعطاء التجريد صبغة محلية بإضافة عناصر من التراث التقليدي، وانطلقت في إثر تلك التجربة تجارب أخرى لفنانين يستلهمون الخطوط أو الكتابة العربية وعناصر الزخرفة والرقش العربي في بناء اللوحة. وتعيد الأساليب التاصيلية الجديدة إلى الأذهان الشبه بين الحيز الجمالي الحديث ذي البعدين وبين الحيز العربي الإسلامي. وتنقسم في جملتها إلى اتجاه بنائي يمثله خاصة نجيب بن الخوجة، واتجاه حروفي من أبرز دعاته نجا مهداوي.

نجيب بن الخوجة

ترتكز تجربة نجيب بن الخوجة أساسا على ضرورة الارتباط بالتجارب التشكيلية العالمية من خلال موقف نقدي إزاء التجريد «الاتباعي» مثلما كان يمارس في تونس، ومحاولة الاستفادة من العناصر التراثية في الخط والعمارة لإدماجها في حيز جمالي ذي بعدين. ويقوم أسلوب الفنان على موضوع البنية المعمارية للمدينة كنسق وإيقاع، وتتكون الصيغة الأكثر شيوعا لهذا الأسلوب من هيكل يعتمد على علاقة ثابتة ومتكررة بين الخط المنحني والخط المستقيم في تكوينات توحي بنسق الخط الكوفي الهندسي والعمارة الإسلامية.

نجا مهداوي

بدأ نجا مهداوي تجربته مع التجريد واللوحات المجسمة، ثم انتقل في بداية السبعينيات إلى حروفية متأثرة في بداياته بعمل الرسام الإيراني حسين زندة رودي. ورغم أن نجا مهداوي حريص على عدم الاهتمام بمضمون الحرف العربي مركزا على التأثير البصري للتكوينات، ورغم أن هذه الشكلانية تصل إلى حد استنباط حروف وعلامات لا وجود لها في الكتابة المعروفة، ولكنه - مع ذلك - يبقى ملتصقا بتقاليد الخط والزخرفة الإسلامية. فهو يحافظ، -عموماً - على أسس الحيز الجمالي التقليدي، ويحرص على المظهر التنميقي، وملء الفراغات على نطاق واسع.

وانتسب إلى التيار الحروفي فنانون آخرون مثل: محمد صمود، ومحمد الزواري، مع العلم أن فنانين كثيرين جربوا الحروفية بصورة متقطعة، وفي مرحلة أو أخرى من مسارهم الفني مثل: علي بن الآغا، وخليفة شلتوت، والهادي اللبان، وغيرهم. وينتمي إلى الاتجاهات التاصيلية فنانون انطلقوا من التجريد،

وانتهوا إلى أساليب تجمع بين حرية البناء التجريدي، وبين استلهام الأشكال والرموز المأخوذة من التراث الزخرفي الإسلامي، أو من الصناعات الحرفية الشعبية. وقد انتمى إلى هذا الاتجاه - في مرحلة ما - عدد من الفنانين من الشباب مثل: علي الزنايدي، ونور الدين الهاني، والحبيب بيدة وآخرون.

التجارب التشخيصية المحدثة

رغم أن التجريد كان أهم تجارب جيل الستينيات في مواجهة جيل «مدرسة تونس» السابق، فقد ظهرت مع ذلك اتجاهات تشخيصية محدثة تطرح علاقات متجددة مع الواقع. واقتنع فنانون مثل: محمود السهيلي، والحبيب السعيدي، والبشير الأخضر، بضرورة اعتبار المعالجة التشكيلية الحرة في مقدمة اهتمامات الفنان كما اقتنع بذلك التجريديون، ولكنهم - مع ذلك - رفضوا تحلل عناصر الواقع وغيابه التام في مادة اللون، والقوا بذلك نظرة جديدة على عالم الأشياء يغلب عليها الاختزال والذاتية، وتصل أحيانا إلى تخوم التجريد. والواضح أن التشخيصيين الجدد، يرفضون مبالغة التجريديين في تجاهل الواقع، كما يرفضون أيضا المفهوم الاحتفالي والسكوني للتشخيصية المحافظة والعاكسة - في نظرهم - لرؤية سطحية إلى العالم. إنهم من خلال التعبيرية والسريالية والتشخيصية المحدثة والفن الفطري، يعرضون صورة تحليلية أو تأليفية للواقع حسب ميول الفنان الذاتية بحيث تتداخل حقيقة الوجود الخارجي للأشياء بواقع الإدراك الباطني.

وأحيانا تأخذ التشخيصية منحى الالتزام الاجتماعي كما نراه عند الصادق قمش في إحدى مراحل عمله. وقد ساهم في الاتجاهات التشخيصية الجديدة فنانون من أجيال سابقة عرفوا بأسلوب أكثر محافظة. ومن هؤلاء، حاتم المكي عندما جرب في مرحلته الأخيرة تشخيصية محدثة قريبة الصلة بما فوق الواقعية، وكذلك عبدالعزيز فرجي الذي تخلى عن أسلوبه الدقيق المتأثر بالمنمنمات الإسلامية للانخراط في تجربة حرة خارجة عن الوقار والاتزان السائدين عند أبناء جيله، ومعبرة عن الطبيعة الساخرة، والمنفعلة للروح الشعبية، ومذكرة بالفنون البدائية وتعبيرات الأطفال. ومن التشخيصيين الجدد، عادل مقديش بعالم مكعباته السابحة في فضاء شفاف، واستحضاره لأجواء حكائية شرقية، وعبدالرحمن المتجاولي، والطاهر المقدميني المتأثرين في مرحلة ما بالإنجليزي فرنسيس بيكون، والمنصف المانسي في أجواء أجساده السقيمة المكفنة باللفافات، والمنصف بن عمر الذي يصل عالم الحلم والخيال بالنقد الاجتماعي اللاذع.

وهناك مجموعة أخرى من التشخيصيين يتابعون حلما ذاتيا منقطعا عن التفاعل المباشر بالبيئة، كأنما ينمو ويتطور خارج الزمن، مثل: عالم البشير الأخضر المفتوح على الفراغات الشاسعة، ومناخات فتحي بن زاكور المذكرة بقصائد الشاعر الألماني ماريا راينر ريلكه، ورسوم فؤاد الزاوش المتنقلة بين رؤية عجائبية، ورصد فوتوغرافي للمشاهد الواقعية، وفويدر التريكي الحفار المعروف، وقد انتقل إلى الرسم ليروي عالما غريبا تتمازج فيه ممالك الحيوان والنبات والجماد في رؤى شعرية تجمع بين البدائية والترميز، وتدين في معالجتها الشكلية إلى التصوير الشعبي وإلى باول كلي، كما نذكر شخوص حمادي

بن سعد العملاقة ذات التخطيطات القوية، وأجواء الانتظار والأسى المسيطرة على عالم محمد الأمين ساسي، واستيهامات أحمد الحجري الجامعة بين التخيل الأكثر إبداعا وبين عناصر مبعثرة من واقعه اليومي، ونتف من أحداث طفولته الماضية، وتأتي أهمية أحمد الحجري في تاريخ الحركة الفنية التونسية من كونه يجمع بين تلقائية التعبير عن عالمه الزاخر بالأخيلة، وبين معالجة تشكيلية هي من النضج والاكتمال بحيث تجعله في مصاف كبار المبدعين في تونس وخارجها.

الرسم الفطري

يمثل الرسامون الفطريون اتجاها على هامش الأساليب الفنية السائدة، وتعكس أعمالهم اهتمامات متنوعة: أحلام ذاتية، وصور عن الواقع الاجتماعي، وحنين إلى المدينة العتيقة واحتفال بالحياة العائلية. وأهم ممثلي هذا الاتجاه في تونس البغدادي شنيتر وعلى الفرماسي، ومحرزية غضاب، وعز الدين البراري. ويشكل الرسم الفطري إضافة هامة إلى الرؤى والممارسات التشكيلية من حيث ينبئ، عن رؤية متحررة من الأسلوبية المدرسية، ومن الالتزام بأي خطاب نظري. إن عصامية الفطريين، وتطور تجربتهم خارج المؤسسات الأكاديمية تمنح رؤية المتميزين منهم اتساعا ونفاذا لاستيعاب مظاهر طريفة من الحياة، واستنباط حلول تشكيلية تبدو أحيانا باهرة، وهو مايسميه كاندنسكي «الواقعية الكبرى التي تخضع الأشياء إلى معالجة لا توجد في الطبيعة»، ويبدو عالم بغدادي شنيتر الأكثر استجابة لشروط «الجمالية الفطرية»، حيث إنها تترجم بتقصيها شتات أوهامه، واستيهاماته عن تعبير مغرق في الذاتية.

ملامح المعاصرة في الفن

بقيت الفنون التشكيلية باختلاف اتجاهاتها وأساليبها وفية لجمالية تقليدية تعتمد المساحة المخططة الملونة كواقع أوحد للتعبير، غير أن تحولات عميقة قد طرأت منذ عقود على معنى الفن وأهدافه فانتقل من «نتاج مادي» يقدمه الفنان إلى واقع أكثر تعقيدا يمتزج فيه الوجود الملموس للشيء المنجز بالحركة المبدعة كسلوك، ويندرج ضمن علاقة بالبيئة يكون للفكرة فيه دور رئيسي. وهكذا يترك الفن الإخبار عن الواقع البصري إلى طرح مفهومي للعالم، متحولا من «تمثيل» الأشياء إلى «تقديمها» من خلال «أحداث تنشيطية» و«تنصيبات» وغيرها. وقد اشتهر عبدالرزاق الساحلي بممارسة ذات أبعاد مفهومية تنشيطية بالإضافة إلى رسومه، حيث اعتاد تقديم عروض لما يسمى بالشعر الصوتي وهو عبارة عن أصوات حرة لامعنى لها، وإنجاز «تنصيبات» تشغل حيز العرض على نحو غير مألوف، وقد تبعه في ذلك فنانون آخرون مثل: خالد بن سليمان، ونادية الجلاصي، وفاطمة الشرفي المسدي، كما حاول نورالدين الهاني، ورشيد الفخفاخ في إطار رواقهم «شيم»، تجربة بتيمة (الأربعون طاطا) أنجزوا فيها «تنصيبا» شاملا شغل كامل حيز الرواق، واعتمد مرجعية متشعبة امتزجت فيها رموز التاريخ القرطاجني القديم بأجواء القرابين وبالشعرية الصوفية.

تقنيات أخرى

تركز الحديث حتى الآن على تقنيات الرسم نظرا إلى استئثارها بأوفر نصيب من جهد العاملين ضمن الحركة الفنية التونسية. فالتقنيات الأخرى كالنحت والخزف والفنون التخطيطية والسجاد ليست لها سوى مرتبة ثانوية في مسار الحركة في مجموعها. ويعود ذلك إلى أسباب تاريخية، اجتماعية وثقافية. فمنذ الفترة السابقة للاستقلال كان النحت هامشيا في تظاهرات الصالون، ثم ان تكاليف إنجاز الأعمال النحتية المرتفعة نسبيا تعوق انتشاره بين الفنانين فضلا عن افتقاد النحت التشخيصي لتقاليد تاريخية في مجتمع مسلم. وإذا استثنينا نحاتين اثنين أو ثلاثة، يعرضون أعمالهم في فترات متباعدة، فإن النحت يتجه غالبا إلى إنجاز بعض النصب والتماثيل العمومية مما تأمر بإقامته الدولة. ومن النحاتين التونسيين نذكر خاصة الهادي السلمي والهاشمي مرزوق، وبعض الرسامين الذين تحولوا إلى النحت مثل: عمر بن محمود والزبير التركي. وتبدو تجربة الهادي السلمي المتوفي سنة١٩٩٥، الأهم في هذا المجال، حيث كان رائد النحت في تونس والأثرى تجربة من بين النحاتين، وحاول طوال حياته إيجاد تقاليد لهذا الفن، ويمجه في العمارة والحيز التعميري للمدن، وكان عمله ذا منحى تعليمي إذ أخذ على عاتقه باتجاهات عديدة للنحت بحيث تبدو مجمل أعماله اختصارا لمدارس كثيرة منذ رودان إلى اليوم.

ولايكاد الأمر يختلف فيما يتعلق بالخزف، فعلى الرغم من عراقة البلاد التونسية في صناعة الفخار والخزف إلا أن تلك الفنون لم تشهد - من وجهة نظر إبداعية جمالية - تطورا ونموا بحجم أهميتها في التراث الفني. ومثل ذلك يقال عن فنون السجاد والنسيج، وقد يكون العدد المحدود من الخزافين والنساجين في الحركة الفنية الحديثة راجعا بالذات إلى عدم القدرة على تجاوز ذلك التراث الهائل الذي لايزال يحافظ على تقاليد حية إلى اليوم في الصناعات الحرفية الشعبية. ومن أهم ممثلي الخزف الفني في تونس الفنان خالد بن سليمان، والهاشمي الجمل، ومحمد اليانقي، وعائشة الفيلالي. أما السجاد فتمثله صفية فرحات، ومحمد نجاح.

بدأ الاهتمام بالحفر الفني في تونس منذ سنة١٩٦٦ مع معرض محفورات إبراهيم الضحاك الخشبية، ومارس عدد محدود من الفنانين التونسيين أساليب الطبع الفني، من بينهم خليفة شلتوت، ومحمد بن مفتاح، وفويدر التريكي، والهادي اللبان، وقد درسوا الحفر في باريس كاختصاص أساسي، أو تابعوا فيه دورات تأهيلية قصيرة، مثل فوزية الهيشري في الفترة مابين سنتي ١٩٦٢ و١٩٧٦. ورغم أهمية الحفارين التونسيين في مسار الحركة الفنية، ورغم جهودهم المتواصلة من أجل التعريف بأساليب الحفر الفني، فإن الجمهور لا يقبل بسهولة على مايعتبره فنا «تعدديا» لا يضاهي قيمة العمل الفني الأوحد، كما ان وسائل توزيع المحفورات بقيت بسيطة ومحدودة، فباستثناء إبراهيم الضحاك الذي أمكنه نشر ثلاث مجموعات حفرية هي «الجازية الهلالية»، و«طيور»، و«أسماك»، فإن بقية الفنانين اكتفوا بطبع نسخ محدودة من كل محفورة ينجزونها.

ويهتم إبراهيم الضحاك في محفوراته باستلهام الروح الشعبية في تلقائيتها، معبرا عنها بأسلوب

يستمد قوته وأصالته من تخطيطاته الخشنة والبدائية. أما محمد بن مفتاح فإن عالمه يتردد بين مفهوم «مادي» يترك كل الحرية لتعبير الخامة في تفاعلها مع الأحماض، وبين حيز أكثر إحكاما واتزانا، وإن كان لا يخلو من بعض الانفعالات. ويبدو فويدر التريكي أكثر جموحا وانفعالا في عالمه المتسم بالتلقائية والقريب من أحلام الطفولة، في حين تتحرك شخصيات المأساة الإنسانية عند الهادي اللبان في أجواء معتمة صامتة.

بعد مرور زهاء القرن على بداية حركة الفن الحديث في تونس، يبدو الإبداع التشكيلي كعنصر أساسي في الواقع الثقافي التونسي، ويبرز ذلك من خلال النمو المطرد لعدد من الفنانين التونسيين، وتعدد المعارض الفردية والجماعية. ولعل ثراء الساحة الفنية راجع إلى تضافر عوامل عديدة منها: عراقة تقاليد الفن الحديث، ومجهود الدولة في مساعدة الفنانين، وتوفر مؤسسات أكاديمية جادة مثل المعهد الأعلى للفنون الجميلة بتونس، والمعهد الأعلى للفنون الجميلة بصفاقس بالإضافة إلى عدد من المعاهد الفنية الخاصة.

لقد اكتسب الفنانون التونسيون تجربة طويلة في ممارسة الفن الحديث، وتمثل أعمالهم تراثا ساهم إلى حد بعيد في إثراء الحياة الثقافية في تونس، ولايمكن المحافظة على تلك المكاسب إلا بمواصلة الحوار لإيجاد صيغة اندماج بالواقع الراهن للفن العالمي المعاصر مع المحافظة على ملامح ذاتية، وتوفر رؤية نقدية لمجموع التجارب الحالية للخروج بها من الطرق المعتادة إلى تصور جديد عن مهمة الفن في تنمية المجتمع، وعن دور الفنان كعنصر فعال في بناء مدينة المستقبل.

قائمة الاعمال الفنية وعناوينها:

الرواد

(١) علي بن سالم: تكوين

(٢) عمار فرحات: سوق العطارين

الجيل الثاني

(٣) جلال بن عبدالله: الحناء

(٤) الزبير التركي: تخطيط

التجريد

(٥) الهادي التركي: تكوين

(٦) حسن السوفي: تجريد هندسي

(٧) الحبيب شبيل: تكوين

الاتجاهات التأصيلية

(٨) نجيب بن الخوجة: مدينة

(٩) نجا مهداوي: كتابة على رقّ

(١٠) عبدالمجيد البكري: تراث

التجارب التشخيصية

(١١) محمود السهيلي: مرأة

(١٢) فتحي بن زاكور: الملاك

(١٣) أحمد الحجري: حلم

الرسم الفطري

(١٤) البغدادي شنيتر: العروس

ملامح المعاصرة في الفن

(١٥) نور الدين الهاني: تكوين

تقنيات أخرى (الحفر)

(١٦) إبراهيم الضحاك: الجازية الهلالية

(١٧) محمد بن مفتاح: عروس

(١٨) فويدر التريكي: محفورة

(١٩) الهادي اللبان: رجل وامرأة

الرومانسية، والاستشراق الفني، والتمصر

النصف الأول من القرن التاسع عشر

د. محمد المهدي *

ثلاث حلقات يناقشها هذا البحث: الرومانسية، والاستشراق الفني، والتمصر (Egyptomanie التعلق بالمصريات) في مصر خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر، وعلى الرغم من دوران هذه الحلقات الثلاث في فلك مصر كمصدر إلهام، إلا أن منابعها كاتجاهات فنية، وطريقة معالجة تعود للغرب، وهي حلقات كما ندرك من تتابع المدارس الفنية الغربية منفصلة كل بمقومات خاصة، غير أنها من الطبيعي أن تكون أيضا متصلة بحكم التتابع التاريخي.

وهي أيضا متداخلة بحكم الحوارية الإبداعية التشكيلية. فالرومانسية كان من مصادرها الاستلهام من الشرق بعامة، وتأتي مصر في المقدمة فقد كانت في مطلع القرن التاسع عشر بوابة الغرب للدخول

* مستشار فني - دار الآثار الإسلامية - وزارة الإعلام الكويتية.

إلى الشرق.

وأخرجت الرومانسية فيما أخرجت استشراقا فنيا كان أحيانا تسجيليا فجا، وكان في أحيان أخرى إبداعيا خالصا. ومنهما - أي من الرومانسية والاستشراق الفني- أو من تداخلهما تبلور «الهوس بالمصريات» Egyptomanie ، أو ما أدعوه بالتمصر خاصة بعد أبحاث شمبليون قبل وصوله لمصر وبعدها، وكان هذا التيار قد بدأ غامضا منذ عصر النهضة الأوروبية.

بداية الاتصال بين مصر والغرب

شهدت مصر في الربع الأول من القرن التاسع عشر بداية الاتصال بالغرب، وبدأت مرحلة صراع داخل الطبقة المصرية المتعلمة تعليما دينيا تظهر صراعاً بين الإعجاب الخفي بالفنون الغربية، وبين مشاعر دينية متراكمة مغلوطة تنفر من الصور والتصوير أي الرسم وتضعه في قائمة الكفر. مشاعر صدرت عن فتاوى وآراء خاطئة من رجال الدين، تراكمت لعدة عصور تجد في الرسم خروجا عن قواعد الإسلام. وبالتالي جاءت دهشة المصريين من إعجاب الغرب بتراث ورسوم الفراعنة أجدادهم، والتي كانت في نظر المصريين - نتيجة لجهلهم بها لانقطاعهم عنها - تبدو مستهجنة، وتعود لعصور الكفر والضلال، أو أنها صادرة في تصور العوام عن الجن والمساخيط.

وعن صدمة العامة في مصر آنذاك من فن الرسم يحدثنا كتاب «وصف مصر» فيقول:

«سبق أن تحدثنا عن قلة معرفة المصريين المحدثين بكل ما يتصل بالفنون الجميلة، ولكن يتبقى علينا أن نقول كلمة: إلى أي حد يبلغ عمق هذا الجهل في موضوع الرسم والتصوير نتيجة للمعتقدات التي صاحبت الدين الإسلامي؟ إذ سوف يوضح ذلك كثير من الأحداث التي وقعت أمام أعيننا، أكثر مما توضحه الأفكار أو الآراء التي يمكن أن نقدمها.

كان الأستاذ ريجو Rigo الرسام وعضو المجمع العلمي المصري، قد بدأ سلسلة من الدراسات حول ملامح السكان. وقد كان وصول قافلة النوبة إلى القاهرة عام ١٧٩٩ فرصة طيبة بالنسبة له، ينبغي الإمساك بها، وكان قائد القافلة عبدالكريم على وجه الخصوص يلفت النظر بقوة الملامح النوبية المرتسمة على وجهه، ونجح الأستاذ ريجو في أن يجذبه إليه بإغراء النقود، وبعد مفاوضات طويلة - كثيرا ما انقطعت - جاء عبدالكريم إلى المرسم في حراسة (١٠-١٢) شخصا من مواطنيه، مع كل الاحتياطات التي يمكن أن يقوم بها رجل مقتنع بأنه مستدرج إلى كمين، ومع ذلك فقد أمكن طمأنته في النهاية وإقناعه بصرف حراسه، وبدأ الأستاذ (ريجو) في عمل صورة الرسم، وكان يشير بإصبعه إلى أجزاء الرسم، وإلى الأجزاء التي تقابلها في وجهه، وهو يقول: طيب طيب. ولكن عندما بدأ الفنان يضع الألوان على الصورة، كان التأثير مختلفا تماما، فلم يكد عبدالكريم يلقي عليها نظره حتى تراجع وهو يصرخ صرخات مرعبة، وكان من

المستحيل تهدئته، وما أن فتح باب المرسم، حتى أطلق لساقيه العنان، وصاح في الشارع بأنه قادم من بيت نزعوا فيه رأسه ونصف جسده. وبعد ذلك بعدة أيام، جاء (ريجو) إلى المرسم بنوبي آخر، يعمل بوابا لأحد بيوت المعهد، فلم يكن أقل من مواطنه شعورا بالرعب عند رؤيته للرسوم، وجرى يقص على جيرانه، بأنه شاهد عند رجل فرنسي عددا هائلا من الرؤوس والأطراف المقطوعة، فسخر إخوانه منه، وتجمع عشرة منهم ليتأكدوا من صحة الواقعة، ولكن لم يكن ثمة واحد من بينهم لم يتملكه الفزع عند دخول المرسم، ولم يشأ واحد منهم أن يبقى في المرسم لحظة واحدة. وقد رسم الأستاذ (ريجو) سيدة من هذه البلاد نفسها جاءت إلى القاهرة مع عبدالكريم، وكان على الرسام أن يرغمها حتى تقتنع بأن تدع نفسها ترسم، وما أن انتهى الفنان من رسم الرأس والزراعين حتى قالت له: لماذا تأخذ رأسي؟ ولماذا تنزع عني ذراعي؟ وبدا أنها مقتنعة بأن كل أجزاء جسمها التي انتقلت صورتها إلى اللوحة، سوف تمحى. ويعتقد المسيحيون من أهل البلاد أن كل الرسوم تمثل قديسين، وكان يوجد في هذا المرسم لوحة لفرنسي، كان الأقباط يخرون أمامها ساجدين عند دخولهم المرسم، كما كانوا يقبلونها في خشوع شديد»[1].

وينفرد المؤرخ المصري عبدالرحمن الجبرتي الذي يسجل أحداث هذه المرحلة من تاريخ مصر بحس متقدم بالمقارنة مع أقرانه من المتعلمين الأزهريين، فهو لا يكفر الرسم أو اللوحات حينما يشهدها، ولا حتى يستهجنها. ويقول عن مكتبة الحملة الفرنسية وما فيها من كتب:

«ولقد ذهبت إليهم مرارا واطلعوني على ذلك، فمن جملة ما رأيته كتاب كبير يشتمل على سيرة النبي صلى الله عليه وسلم، ومصورون به صورته الشريفة على قدر مبلغ علمهم واجتهادهم، وهو قائم على قدميه ناظرا إلى السماء كالمرهب للخليقة، وبيده اليمنى السيف وفي اليسرى الكتاب، وحوله الصحابة رضي الله عنهم بأيديهم السيوف. وفي صفحة أخرى صورة الخلفاء الراشدين، وفي الأخرى صورة المعراج والبراق وهو صلى الله عليه وسلم راكب عليه من صخرة بيت المقدس، وصورة بيت المقدس والحرم المكي والمدني، وكذلك صورة الأئمة المجتهدين وبقية الخلفاء والسلاطين، ومثال (اسلامبول) وما بها من المساجد العظام: كأيا صوفية، وجامع السلطان محمد، وهيئة المولد النبوي، وجمعية أصناف الناس لذلك. كذلك السلطان سليمان وهيئة صلاة الجمعة فيه، وأبي أيوب الأنصاري وهيئة صلاة الجنازة فيه، وصور البلدان والسواحل والبحار والأهرام وبراري الصعيد والصور والأشكال المرسومة، وما يختص بكل بلد من أجناس الحيوان والطيور والنبات والأعشاب وعلوم الطب والتشريح والهندسيات وجر الأثقال، وكثير من الكتب الإسلامية مترجم بلغتهم»[2].

ويتحدث الجبرتي عن مرسم الفنان ريجو فيقول:

(وافردوا لجماعة منهم بيت إبراهيم كتخذا السناري، وهم المصورون لكل شيء ومنهم أريجو (يقصد ريجو Rigo) المصور، وهو يصور صور الآدميين تصورا يظن من يراه أنه بارز في

الفراغ بجسم يكاد ينطق، حتى انه صور صورة المشايخ كل واحد في دائرة، وكذلك غيرهم من الأعيان، وعلقوا ذلك في بعض مجالس صاري عسكر»[3].

وفي المقابل لظاهرة التعاطف المتوجس، أو المتحفظ من علماء مصر تجاه فن الرسم، كانت ظاهرة الإعجاب بالآثار والفنون المصرية القديمة تتنامى داخل الغربي الزائر لمصر، والتي تحولت من مجرد التسجيل للقديم الغريب إلى الاستلهام منه، إلى تعاطف مع الحديث المعاصر وأيضا تسجيله.. من عادات وتقاليد، وملبس، ومآكل، وفنون وآداب، بما اتفق مع بحث الرومانسية الغربية النامية عن الأجواء الغريبة، أو ما عرف آنذاك بالاكزوتيك Exotique.

ويعتبر الفنان فيفيان دينون Vivant Denon الذي صحب الحملة الفرنسية أول المبشرين بهذا الاتجاه، فقد أثارت خياله فكرة اصطحاب نابليون لعدد كبير من العلماء والفنانين للقيام بجهد علمي وأدبي وفني كشفا عن هذا البلد الشرقي العريق (مصر)، وكان قد اطلع على ما كتبه سافاري C. E. Savary (١٧٥٠ - ١٧٨٨) وفولني C. F. Volney (١٧٥٥ - ١٧٢٠) اللذين سبقا بزيارة مصر. ويستثمر (فيفان) الوقت منذ وصوله القاهرة في ٢٢ سبتمبر عام ١٧٩٨، فيزور ويسجل بالرسم الاهرامات ومقر المجمع العلمي وميدان الأزبكية، ويتوق لزيارة الصعيد حيث ثروة الفراعنة الأثرية فيصحب «دسيه» في غزوه للصعيد.

ومر اللواء الواحد والعشرون الذي التحق «دينون» به بالمنيا ثم ملوي، ولم تلق (أنتينوبوليس) على الضفة الشرقية اهتمامه، إذ لم يكن يحفل بما شيده الامبراطور هادريانوس بمصر، غير أن هرموبوليس على الضفة الغربية قد حظيت بانتباهه برواقها الذي زالت آثاره اليوم، فصاح هاتفا، وقد ملكه الإعجاب حين نظر لأول وهلة إلى الطراز الفرعوني المعماري: «ما أظن الاغريق أتو بجديد، فليس هناك أبدع مما أراه، كما أنه ليس هناك أبسط ولا أدق من تلك الخطوط القليلة التي يتألف منها هذا المعمار. فما أخذ المصريون شيئا عن غيرهم من الأمم، وما زحموا خطوطهم الأساسية بزخارف لا ضرورة لها بالغين بذلك ذروة الدقة والبساطة. فللخطوط قدسيتها، وما يبدو للناظر عن قرب من إفراط في الزخارف سرعان مايتلاشى على البعد، ولا يجد بين يديه غير الصورة الحقة المجردة من الحشو، وما أجدرنا أن نطرح جانبا القول الشائع إن العمارة المصرية كانت تمثل الفن المعماري في طفولته. بل هي في الحق الصورة النمطية له»[4].

وفي صعيد مصر يرسم «دينون» معابد دندرة، والكرنك، والأقصر، وجزيرة فيلة، وأسوان، والنوبة، كما يرسم الأديرة وبعض المعارك كمعركة أبي قير البرية، ومعركة الأهرام، وقدم المومياء، والحياة العامة من عادات وتقاليد وقوافل وحمامات وأزياء، واستغرقت رحلته في الصعيد من ديسمبر ١٧٩٨ إلى يوليو ١٧٩٩.

وما كاد «دينون» يصل إلى القاهرة حتى راح أعضاء المجمع الذين لم تكن الفرصة قد واتتهم لزيارة الصعيد يمطرونه بوابل من الأسئلة، فبسط لوحاته وأوراقه على مائدة المجمع ليقول

لزملائه المشدوهين: «هذه رسوم رسمت أكثرها على ركبتي، أو وأنا على صهوة جوادي، ولم يكن لي أن أتم إحداها على غير هذا الوجه، إذ إنني خلال عام كامل لم أجد منضدة سوية استطيع أن استخدمها لأرسم عليها»[٥].

ولعلنا نلاحظ في كتابات «دينون» تلميحا لقيمة الخطوط الخالية من الزخارف في العمارة والفن المصري، بما يوحي بإدراك «دينون» المبكر لاتجاه الفن المصري القديم لفلسفة التجريد، أو الاهتمام بالمعنى الثابت دون التفاصيل العارضة.

وفي فرنسا كانت مدرسة «التصوير الكلاسيكية المحدثة» المولعة بتمجيد البطولات، تعد الشرق ساحة فنية وقفا على المزخرفين وحدهم ينهلون منها، إلى أن كانت الحملة الفرنسية على مصر. فإذا أبو الهول يغدو كما غدت ايزيس والمسلات من العناصر الأساسية للفن الجمالي بعد أن أضافت انتصارات نابليون إلى هذه الأوابد معاني خاصة، وبعد أن عاد الفرنسيون إلى أوطانهم لم ينسوا غرامهم بالقاهرة التي شهدوا فيها بدائع أشبه ما تكون ببدائع «ألف ليلة وليلة»، وعاشوا أسرى تلك الذكريات التي جمعت بين التلادة (من التليد) والمتعة، وبين الحقيقة والخيال. فلقد كان الذين صحبوا نابليون يرون في حملته على مصر صورة تحكي ما فعله الاسكندر من قبل، وتخلده خلود الاسكندر. ونشر «فيفيان دينون» كتابه النفيس المزود بأطلس (صوره المحفورة)، كما ظهر كتاب «وصف مصر» بلوحاته الفريدة من آثار مصر الفرعونية الإسلامية، فاستعان انطوان جان جرو Antoine Jean Gros بهذه المادة الفريدة لتصوير معركة أبي قير (١٨٠٦) التي وفق فيها إلى التبشير بالرومانسية في إطار تكوين فني كلاسيكي محدث حيث نشهد مختلف عناصر التصوير الاستشراقي، من رايات خفاقة وأزياء مختلفة الألوان في بذخ وإسراف، وغلمان يافعين، وزنوج عراة، وجياد منقضة، ومحاربين أشداء، وجرحى غير مستسلمين يتهيأون لضرب خصومهم الضربة الأخيرة قبل أن يفارقوا الحياة. وكما تنضح اللوحة بما يخالطها من دماء، تبدو فيها أيضا وسامة الغلام التي ترهص بصور الأميرات والراقصات والعوالم والغوازي، كما يرهص المملوك بصور جنود الباشبوزق والأرناؤوط والانكشارية فيما سيأتي من صور شرقية.

ثم ما يلبث أن يطالعنا «ان لوي جيروديه» بعد ثلاث سنوات بالشخوص نفسها، وبالأزياء نفسها في لوحته «ثورة القاهرة»، وقد اصطلح مؤرخو الفن على أن يعدوا هذين التكوينين الفنيين بداية التصوير الاستشراقي الفرنسي[٦].

بدأت الرومانتيكية الاستشراقية مع جرو Gros، وحتى خارج الموضوعات الاستشراقية حيث رسم «جرو» موضوعات غير شرقية، كان للشرق حضوره، وتوجد مجموعة أصلية من الرسوم بالقلم ترتبط بلوحته «معركة الناصرة»، تبدو فيها شخصية الباشا التي نراها في لوحة «معركة أبي قير» تتجسد في اندفاع وتلقائية رومانتيكية أكثر من ملابسه التي لا تعطي إلا الغرابة الاكزوتيك (Exotique). وفي فترة الصراع بين الكلاسيكية والرومانتيكية عام ٢٠ كان مصطلح (رومانسي) يبدو غامضا، وإن حمل معنى الابتعاد عما هو يوناني أو روماني وصولا إلى

الحقيقة.

وضع «جرو» بعد لوحته «معركة الناصرة» خارج التقاليد المدرسية الكلاسيكية، كما أن سياسة نابليون الفنية كانت تشجع آنذاك الموضوعات المعاصرة. «جرو» كان الوحيد بين الفنانين الموظفين الذي امتلك ذاته الخالصة، وكان الأمر الأكثر جدة في رومانتيكية «جرو» هو التجسيد الحقيقي للجنود الموتى والمصابين بالطاعون والمقاتلين.

وأقرت الرومانتيكية المنتصرة بولائها لجرو، وفي نص يعود لعام ١٨٣١ استشهد جوستاف بلانش Gustave Planche أحد أعمدة الرومانسية لأول مرة بـ «جرو» Gros وجيروكوه Gerichult وديلاكروا Delacrois[٧].

بدأت إذن محاولات الاتصال الأول بين الغرب والشرق العربي من خلال بوابة الشرق «مصر» بالجوانب النظرية التي تدور حول ترجمات أعمال عربية إلى لغات أوروبا، ودخلت هذه المحاولات في دور التطبيق بتحرك حملة نابليون على مصر عام ١٧٩٨، وما صحبها من نشاط ثقافي وحضاري كان من الطبيعي أن يصاغ في قالب الأقوى آنذاك، وهو حضارة الغرب، وما كانت تجتازه هذه الحضارة من صراع بين الكلاسيكية والرومانسية.

الرومانسية

تفاعلت العوامل الآتية لتركز اهتمام الغرب على مصر من الناحية الأدبية والفنية. فضلا عن الناحية الاقتصادية والسياسية - في مطلع القرن التاسع عشر:

أولا: ترجمة ألف ليلة وليلة، وارتباطها في ذهن الغربي بالقاهرة التي كتب عنها بعض الرواد الأوائل من رحالة الغرب.

ثانيا: مقدمات الرومانسية الغربية.

ثالثا: حملة نابليون على مصر من عام ١٧٩٨ إلى عام ١٨٠١، ووضع كتاب «وصف مصر».

رابعا: كشف حجر رشيد، ودور شمبليون في حل رموز اللغة المصرية القديمة.

خامسا: وصول محمد على إلى حكم مصر عام ١٨٠٥، واستعانته بالخبرة والحضارة الغربية.

سادسا: بدا الاستشراق الفني، وظهور ظاهرة التمصر Egyptomanie.

ولقد نشأ الأدب الرومانسي في جميع أنحاء أوروبا: في ألمانيا جوته Goethe وشيلر Schiller، وفي انجلترا شيلي Shelly وبايرون Byron، وفي فرنسا هوجو Hugo وموسيه Musset، وفي روسيا بوشكين Pouchkine وجوجول Gogol.. أما في الفن فان ديلاكرو Delacrois وجيريكو Gericault في فرنسا، وتيرنر Turner وكونستابل Constable في انجلترا، وجويا Goya في إسبانيا، وفردريك Friedrich في ألمانيا، وميناردي Minardi في

إيطاليا، كانوا من أعلام الرومانسية المعروفين. وتقوم الرومانسية على تغليب الخيال على الواقع، والاعتماد على العاطفة الشخصية، والبحث عن الغموض والوساوس والتأمل الجنح والاغرابية Exotisme للبحث عن عالم جديد غريب بتقاليده وبمظاهر الحياة فيه [8].

في الفنون التشكيلية (الرسم والتصوير والنحت) تهافتت الكلاسيكية، وأصبحت المناهل الاغريقية اللاتينية مملة. فالتجأ الفنان إلى المناخ الانجلوسكسوني والجرماني المشبع بالتهاويل، ولم يكن هذا جديدا على أوروبا. ففي القرن التاسع والعاشر ظهر في فرنسا وإيطاليا ذوق جامح مماثل، على أن (جويا) يعتبر أول من فتح الطريق إلى الخيال الخرافي الواسع في نهاية القرن الثامن عشر، وهكذا تراجعت الكلاسيكية إلى الوراء، إلى العصور الوسطى حيث الأطلال والأوهام، وإلى الشرق ومصر خاصة حيث الخيال والسحر الخارق.

على أن هذا الاتجاه الجديد لم يتنكر لقواعد القياس، والتناسب التي ترسخت في الكلاسيكية، ولكن المواضيع ذاتها هي التي أعطت لهذا الاتجاه طابعه الخاص [9].

وعندما أصبح ديلاكروا في الثلاثين من عمره، كان قد احتل مكانا رفيعا في أوساط الفن، بعد النجاح الذي أحرزه عند تقديمه لوحة (مركب دانتي) La Barque de Dante عام ١٨٢٢، و(مذبحة سكيو) La Massacre de scio عام ١٨٢٤، وأخيرا لوحة (الحرية تقود الشعب) La liberté guidant le peuple عام ١٨٣٠، وكان ديلاكروا يستوحي لوحاته من شعر (بايرون)، أو من قصص التاريخ.

ولقد استعار للوحاته الشرقية بعض الملابس الشعبية والأسلحة والأدوات العربية من أصدقائه المستشرقين أمثال: جول روبير أوجست juls - Robert, Auguste (١٧٨٩ - ١٨٥٠) الذي كان قد زار مصر وسوريا عام ١٨٢٠، وحمل منهما كثيرا من المتاع، بالإضافة إلى صور وافية أنجزها بألوان الباستيل تمثل الحياة العربية في هذين البلدين [10].

وكان عام ١٨٣٢ تحولا حاسما في عمله، فبعد توصية من الآنسة مارس Mars تعرف الفنان بالكونت شارل دي مورناي Charles, de mornoy، وكان مكلفا بمهمة لدى سلطان المغرب مولاي عبدالرحمن من خلال صلته بسفارة المغرب، رحل إلى طولون في ١١ يناير عام ١٨٣٢، ووصلت البعثة إلى طنجة في ٢٥ من نفس الشهر، وبفضل مفكرات الرحلة (٢ في اللوفر وواحدة في شانتللي Chantilly) ومراسلات الفنان، نستطيع أن نتابع يوم بيوم رحلته إلى المغرب والجزائر وإسبانيا، وخلالها تكشفت له ليس فقط الآثار القديمة، ولكن أيضا سحر الألوان والضوء، وصارت رسومه الأولية المتنوعة التي سجلها في مفكراته مرجعا ثمينا له في المستقبل [11].

دهش ديلاكروا لنبالة مسلك وهيئة طبقات المجتمع المغربي، وبدت له الشخصيات وكأنها قد خرجت لتوها حية من التاريخ القديم، وكتب يقول: (روما لم تعد في موضع روما، والقديم ما عاد فيه ما هو جميل). الألوان مرتعشة والضوء المتفجر يحركها بعمق، ويدفع لحماس

استخدامها كعنصر أساسي كون مسبقا على سطح الباليتة (لوحة الألوان)، هذا التباين في الألوان، وعلى طول فترة إقامته في المغرب كان ديكلاكروا ينجز كل يوم مجموعة من رسومه الاولية بالقلم، أو بالألوان المائية مع تعليقات. و كون هذا الإنجاز سبع مفكرات صغيرة بيعت مع بيع مرسمه، واحدة منها الآن في متحف كوندية condé في شانتلي Chantilly، واثنتان في مكتبة الرسوم بمتحف اللوفر بباريس. والرابعة بيعت في يونيو ١٩٨٢ في مزاد مونت كارلو بمعرفة Sotheby, Park, Bernet, Monaco، وآلت بالشفعة إلى اللوفر، وهذه الرسوم الأولية شكلت لديلاكروا منبعا لا ينضب لمدة ثلاثين عاما قادمة من حياته. وفي هذا الوقت كان من الصعب جدا على الفنانين عمل دراسات على المسلمين لولا دعوة نائب القنصل فرانس جاك دي لابورت France, Jacques Delaporte لشخصيات محلية إلى القنصلية حتى تتاح لديلاكروا فرصة مقابلته، وعلى العكس كان من السهل الحصول على شخصية يهودية، ومن بين الوجوه العديدة التي رسمها ديلاكروا كان هناك واحد جميل لابنه إبراهيم بن شيمول المترجم اليهودي للبعثة، وقد أهديت مع ١٧ غيرها مائية إلى الكونت دي مورناي de Mornay ، وبيعت بالمزاد العلني بعد موت الكونت، ورحلت البعثة إلى مكناس في مارس ١٨٣٢ مع ١٢٠ فارسا و٣٠ جملا و٤٢ بغلا. واتيح لديلاكروا أن يرسم رسوما أولية للسلطان الذي اهدى بعد نجاح المفاوضات أسدا ونمرا ونعامة وغزالين و اربعة احصنة للويس فليب Louis Philippe، وقد رسم في مكناس رغم الظروف الصعبة، فقد كان ديلاكروا ملاحقا دائما بالبعض الذين يهددونه، واضطر أحيانا إلى قذف الحجارة، أو إطلاق الأعيرة النارية لمجرد الخروج إلى الشرفة، وبعد رحلة في إسبانيا في انتظار التوقيع الرسمي على المعاهدة، تركت البعثة طنجة في يونيو بعد راحة في أوران Oran. ووصل إلى الجزائر في ٢٥ مارس، ويبدو أن ديلاكروا أثناء الأيام الثلاثة التي توقفوا فيها قد نجح في زيارة حريم رئيس الداي Dey، وانجز لوحة من أشهر أعماله الاستشراقية (نساء الجزائر في جناحهن) «متحف اللوفر»، وفيها تبدو النساء المسترخيات غير المشغولات بعمل يستعرضن مظاهر الإثارة في جو شديد الملل، وفي الوقت الذي انشغل ديلاكروا بالاعمال الرسمية، واستلهام أعمال بيرون Byron، ودانتي Dante، وشكسبير، ظل مشغولا برحلته إلى إفريقيا، وأنجز باستخدام رسومه الأولية أعمالا منها: (متدينون متعصبون) و(تسرية) و(سعيد المغربي يزور قبيلة) و(موسيقيون يهود من موجادور Mogador) و(سلطان المغرب في صحبة حرسه)، وكان عادة ما ينفذ اكثر من نسخة، وهذه الأعمال توجد الآن في متاحف أوروبا وأمريكا الشمالية، وخلال خمسينيات القرن الماضي، وحرصا على هذه الذكريات تحولت أعمال ديلاكروا الاستشراقية إلى الواقعية، عالج فيضا من موضوعات متنوعة (الحريم وصراع مسعور) و(قتال الأسود) و(الخيول والرجال)، ونراها تقدم الشرق الخيالي والغريب والفخم في ان واحد[١٢].

على أن ديلاكروا لم يكن فنانا استشراقيا وحسب، بل كان مدرسة فتحت الطريق أمام الفنانين الغربيين للكشف عن أسرار الجمال في بلاد العرب، ويمكننا تلخيص دور ديلاكروا في

النقاط الآتية:

١- لقد جسد ديلاكروا الموضوعات التي كانت تشغل خيال الأوروبيين، مثل حياة القصور الداخلية، والحمامات والحريم والفروسية وصيد الأسود والعبيد. هذه المواضيع كانت تشكل العالم الخيالي عند الغربيين.

٢- لقد فتح ديلاكروا باب الاغتراب Exotisme. فلقد كان الفنانون المبتدئون يعتقدون أن سمعة ديلاكروا إنما تعود إلى مواضيعه المغتربة الشرقية، التي تمثلها دائما حتى نهاية حياته.

٣- لقد وجدت الرومانسية المبنية على المبالغة والقصة والتخيل ضالتها في الشرق. وهكذا فإننا نرى أن عددا كبيرا من الرومانسيين تأثر بديلاكروا مستفيدا من تمثيله للحياة العربية، ولتقاليد العرب وأساطيرهم وأخلاقهم.

٤- إن اكتشاف الشرق أدى إلى إبراز أهمية الفن العربي عند الغرب، مما دفع إلى إعادة النظر في مقومات الفن الغربي، فحلت موضوعات جديدة محل موضوعات الأسلوب الكلاسيكي المحدث القائم على الفخامة والموضوعية الجدية، ولقد بدأت تسيطر على الأسلوب الجديد تعابير إنسانية خالصة من كل ارتباط موضوعي. ومنذ ديلاكروا أصبحت الألوان السائغة هي الألوان الأصلية الخالصة، وليست ألوان الطبيعة ذاتها، أو ألوان المرسم القاتمة[١٢].

ونتبين عند الناقد هربرت ريد Herbert Reed نقطة جديدة حول فن ديلاكروا حيث يقول في كتابه (معنى الفن) The Meaning. Of. Art:

«وكان التصوير، مثل أي عنصر حيوي آخر بالنسبة إليه، وربما لم يوجد لدى روبنز Rubens من قبله، وماتيس Matisse بعده، اللذين استخدما التصوير بنفس الطريقة المباشرة، بمعنى أنهم استخدموا التصوير لا باعتباره وسيلة لنقل الفكر بطريقة واعية، وإنما باعتباره نشاطا غريزيا مصاحبا لنفس عملية الفكر. وقد تبدو هذه التفرقة تفرقة ثابتة، ولكنها من الممكن أن تقارن بالتمايز القائم بين التركيب الشكلي، وبين الارتجال في الموسيقى، إذ نفترض دائما أن العازف الذي يرتجل قد نظّم نفسه أولا عن طريق التدريبات الشكلية المجهدة، ويمكننا أن نكتفي تماما بالمتشابهات الموسيقية في حالة ديلاكروا، لأنه كان عاشقا للموسيقى، وقد تحدث دائما عن لوحة ألوانه Palette كما لو كانت سلما موسيقيا يؤلف عليه تناغماته، وهو يدين بالكثير لكونستابل بوصفه ملونا، وهو أول من يعترف بذلك، ولكنه أمعن في هذا الطريق أكثر من كونستابل، كما أنه استخدم الأساليب التي استخدمها كونستابل في تحليل الطبيعة، استخدمها في تكوين تركيب خيالي من خلقه هو: وقد كان مغرما بقول إن الطبيعة ليست سوى قاموس. إننا نبحث في الطبيعة عن النغم الصحيح، والشكل المعين تماما مثلما نبحث في القاموس عن المعنى الصحيح لكلمة ما، أو هجائها، أو تصريفها، ولكننا لا ننظر إلى القاموس باعتباره مؤلفا أدبيا مثاليا لابد لنا من النقل عنه، ولم يعد من الواجب علينا أن ننظر إلى الطبيعة باعتبارها نموذجا لابد من أن ينقل عنها. إن المصور يتوجه من أجل الإلهام إلى الطبيعة، وما توحيه إليه

من أفكار، وبخاصة لكي يجد فكرته الرئيسية، أو «القرار» الموسيقي لمؤلفه. أما النغم الذي يشيده هو فوق هذه القاعدة فهو من صنع خياله وحده»[١٤].

وكانت خطوة الفنان ديلاكروا لقراءة الضوء والطبيعة ووصوله إلى فكرة الخلق الخاص بالفنان مستقلا عن المرئيات في صورتها المباشرة من نتاج احتكاكه بالشرق العربي، وهي خطوة اقتراب غير مقصودة من مفهوم الفن المصري القديم، من الفرعوني الرمزي، إلى العربي التجريدي في مرحلة قوته. وإذا كانت هذه الخطوة قد مهدت في تاريخ الفن الغربي للوصول إلى مدارس الفن الحديث في الزمن البعيد، فإنها واكبت وأثرت فكرة الرحلة إلى مصر للاستلهام من عالمها المشحون بالزخارف والألوان والأضواء، في فترة كانت مصر بدورها في عهد محمد علي تبحث عن الغرب في سبيل النهضة والتطوير، وأنتج هذا اللقاء ما يعرف بالاستشراق الفني

الاستشراق الفني

تبعت حركة الاستشراق الفني بشكل عام المدارس الفنية الغربية، فقد بدأت رومانسية، ثم انتقلت إلى الواقعية التسجيلية، ثم كانت تأثيرية، ووجدت الاستثناءات. ففي المرحلة الرومانسية كان هناك الفنان التسجيلي، وفي المرحلة الواقعية استمر البعض رومانسيا، كما استمرت الواقعية التسجيلية في المرحلة التأثيرية، بل واستمرت التأثيرية الاستشراقية وسط التيار العام لمدارس الفن الحديث التي سعت إلى التجريد في الفن في أواخر القرن ١٩ وأوائل القرن العشرين.

وإذا كان جرو Gros الفرنسي يعد بلوحته (معركة أبي قير) عام ١٨٠٦ هو البادئ بالاستشراق الفني الفرنسي من مصر، فإن الفنان «صولت» Salt الإنجليزي يعد البادئ بالاستشراق الفني الإنجليزي المرتبط بمصر، وإن كان الفارق بينهما كبيرا، فالفنان (جرو) كانت مكانته وإمكانياته الفنية أكثر بكثير من (صولت) الذي انشغل بالتنقيب عن الآثار المصرية.

في عام ١٨٠٦ زار هنري صولت Henry Salt مصر، ورسم عدة تخطيطات مبدئية للقاهرة، وما لبث (صولت) أن سعى كي يظفر بتعيينه قنصلا بمصر مؤملا أن يوفق في جمع عدد من الآثار لحساب أحد أغنياء الإنجليز طمعا في مزيد من الثراء، وظل يمارس هوايته حتى وفاته عام ١٨٢٧ بعد أن استولى عليه هيام رومانسي بمصر وآثارها[١٥].

وكان سكان مصر التي صبغها محمد علي بصبغة الحداثة، والتي كان أمراؤها يرتدون الأزياء التركية، يتطلعون بعين الإعجاب إلى الغرب بأزيائه وعاداته، وينشدون بصفة خاصة معونة فرنسا في إعادة تنظيم أجهزتها الإدارية وزراعة تربتها وتدريب جنودها، وهو ما حدا بمحمد علي إلى إحاطة نفسه بجمهرة من المهندسين الفرنسيين، برز من بينهم مهندس على صلة وثيقة بحديثنا هو باسكال كوست Passcle Cost الذي أسهم إسهاما قيما خلال الأعوام

العشرة التي قضاها في مصر حين وصل إليها عام ١٨١٧ ليؤسس فيها مصنعا للبارود والمفرقعات، وليشرف على تشييد العديد من المرافق العامة، ولقد سجل أروع اللوحات المحفورة والرسوم الملونة بأمانة شديدة ودقة متناهية في كتابه الفذ الكبير الحجم (العمارة الإسلامية أو آثار القاهرة ١٨٢٧ - ١٨٣٩)[١٦].

وبين عامي ١٨٢٥ و١٨٣٥ كانت زيارة وإقامة العالم والفنان الإنجليزي ادوارد وليم لين Edward. W. Lane لمصر مرتين، قصد من الزيارة الأولى دراسة أحوالها قديما وحديثا، من لغة واداب وآثار في القاهرة وضواحيها، من الشمال إلى الجنوب، وسجل مشاهداته بالنص والرسم في اكثر من ألف صفحة، ومن مئة رسم ،وضمها في كتابه (وصف مصر) Egypt Description, of (غير كتاب الحملة الفرنسية) الذي ظل مخطوطا ولم ينشر إلى الآن. ثم عمد لين Lane إلى تجميع ما كتبه فيه عن المصريين المحدثين وإعداده ليكون أساسا لكتابه (المصريون المحدثون: عاداتهم وشمائلهم) Manners, and Customs, of Modern, Egyptians الذي الفه في رحلته الثانية إلى مصر، ويضم ١٠٤ رسوم عن عمل الفنان (لين) تتراوح بين مجرد التسجيل، وبين لوحات تتوقف عند العمارة الإسلامية، ونماذج من الوحدات الزخرفية العربية، إلى جوار مظاهر الحياة اليومية التي استهوت الاستشراق الفني آنذاك، وجاء في كتاب (المصريون المحدثون: عاداتهم وتقاليدهم) عن العمارة في القاهرة:

«ويبرع المصريون على الأكثر في فن العمارة، فتجد أجمل نماذج العمارة العربية في العاصمة المصرية وضواحيها، وليست المساجد والأبنية العامة الأخرى وحدها هي التي تستحق الاعتبار لعظمتها وجمالها، ولكن الكثير من المساجد الخاصة أيضا تثير الإعجاب، ولاسيما هيئتها الداخلية وزخرفها. على أن هذا الفن كأغلب الفنون الأخرى انحط كثيرا في السنوات الأخيرة، فقد أخذ المصريون عن الأتراك طرازا جديدا ساذج الشكل، بعضه شرقي وبعضه أوروبي، وفضلوه على العربي، وتنم الأبنية ذات الطراز القديم (أبوابها وسقوفها) عن ذوق فريد»[١٧].

وإذا كان (لين) قد قصر دراساته على القاهرة وطبقتها البرجوازية فإن الفنان الإنجليزي (روبرت هاي) Robert Hay قد فضل الحضارة المصرية القديمة، تولى (هاي) أمر بعثة علمية جاءت لمصر من عام ١٨٢٨ إلى عام ١٨٣٦. أتقن أعضاؤها اللغة العربية، وعاشوا مع (هاي) وزوجته في إحدى مقابر (طيبة)، ونشر (هاي) بعد عودته لبلده كتابه (صور من القاهرة) Illustrations of Cairo يحوي ما أنتجه من لوحات خلال فترة إقامته بمصر.

وجمع الفنان والعالم الفرنسي بريس دافين D'avennes Presse بين عشقه للآثار المصرية القديمة والآثار الإسلامية، ومظاهر الحياة اليومية في زمانه. جاء إلى مصر عام ١٨٢٩ ليعمل مهندسا معماريا في خدمة إبراهيم باشا، ولكن تعلقه بالآثار والفنون والحياة الشعبية جعله يتمرد على سلطة محمد علي مدافعا عن أهل البلد، فتعرض للمضايقة والمطاردة، ولكنه ظل

متمسكا بموقفه. استقال من عمله عام ١٨٣٧، وأتقن العربية والعامية المصرية، ولبس الزي الشعبي، وتسمى باسم ادريس أفندي Edris-Effendi، وتفرغ لأبحاثه وفنونه.

ولكن ماذا نعلم عنه.. حياته، أعماله، بالنسبة للقراء المثقفين لم يكن أكثر من اسم، بل ليس بالاسم الكبير. وبالنسبة للمتخصصين في الآثار كان رساما موهوبا، مؤلف مجلدات رائعة صارت نادرة، ولكن لابد لنا من الاعتراف بأن هذا لا يوفي (بريس) حقه، وليس فقط لأنه كشف بطريقة متفردة عن روائع الفن والعمارة الفرعونية. ولكن لجهده المعادل لذلك في مجال الحضارة العربية. فهو صاحب تجربة فريدة إذ أتاح له الحظ أن يمضي سبعة عشر عاما من حياته في مصر.

ولا يعدل جرأة اكتشافاته وتهور مغامراته، إلا نفاذ بصيرته وقوة ملاحظته، واتساع معارفه ورغبته العارمة في بلوغ الحقيقة... مهندس، مكتشف، مستشرق، عالم مصريات، رسام، مصور بالألوان المائية، صحفي، توزعه بين العديد من القطاعات كان دليل عبقريته ونشاطه ونزاهته التي لا تقارن. يدين له علم المصريات باكتشاف أوراق بردي هيراطيقية Hiératique عام ١٨٤٣ ونسبت إليه، ويدين له علم الآثار بنشر عدد من الآثار التي كرس لدراستها سنوات من الجهد، مضحيا بثروته ومنصبه. أنتج بريس دافين مجلد الآثار المصرية Monuments, de Lصegypte ويتكون من ٥٠ لوحة مزدوجة، ويشكل استكمالا وتتابعا لكتاب آثار مصر والنوبة، Monuments, de legypte, et de la nuble لشامبليون Champollion (١٨٤٧). وألف كتاب الآثار المصرية وتاريخ الفن المصري منذ القدم إلى السيادة الرومانية Lhistoire, de Lart Egyptien, dapres, les monuments, depuis, les temps, les plus Reculés, Jusqua. la. domination. Romaine وهو أطلس يتكون من جزءين و١٦٠ لوحة مزوجة بطباعة حجرية وحفر (١٨٥٨ - ١٨٧٧). وألف أيضا كتاب (الفن العربي من آثار القاهرة من القرن السابع إلى نهاية القرن الثامن عشر (١٨٦٧-١٨٧٩) Lart arabe. Dapres, les monuments, du caire (1867-1879) depuis, le viie siécle, jusqua. la. fin. du. Xviie siécle يتكون من ثلاثة مجلدات، ويحتوي ٢٠٠ لوحة كبيرة مزدوجة من الطباعة الحجرية، وهو مؤلف نادر لا غنى عنه لأي فنان أو عالم[١٨].

وحتى ظهور بريس دافين كان الفن الفرعوني في نظر المهتمين من الغربيين مجرد فن هندسي معماري مشكل من خطوط وكتل ذات أبعاد ومقاييس فحسب، كما جاءت رسوم شامبليون وأعوانه برغم دقتها جامدة، غير أن هذا الفن الموضوعي ما لبث حين مسه (بريس دافين) بريشته السحرية أن رف بالحياة النابضة ودفء الجاذبية المشبوبة. كان علم الاركيولوجيا بعد كتاب (وصف مصر) الفرنسي وبعد شامبليون في انتظار فنان عظيم يضفي عليه لمساته الرهيفة وحساسيته الجياشة، وسرعان ما ظفر به في شخص ادريس أفندي. أما ديننا نحن العرب نحو بريس دافين في مجال الاركيولوجيا الإسلامية فإنه يتجاوز ديننا نحوه في مجال الاركيولوجيا الفرعونية. ولقد وصل بريس دافين إلى مصر في نفس الوقت تقريبا الذي غادرها فيه باسكال

كوست. ولعل هذه المصادفة ترمز إلى شيء ما: فلقد فتح المهندس (كوست) أمام العالم أبواب المساجد على مصراعيها بعد أن عاش بينها يكشف ملامحها الأخاذة، ويتغنى بألوان زجاجها المعشق، وبجصها المشغول، وبتكفيتاتها من الصدف، وبأبوابها من خشب الأرز المحلاة بالتوريقات (تفريعات على شكل ورق الشجر) المتشابكة من العاج وببلاطها من القيشاني وبمصاحفها المذهبة. وإذا كنا من خلال رسوم (باسكال كوست) الخطية الدقيقة ومصوراته الأنيقة ذات الألوان الصارخة نشهد عمارة الفاطميين والخلفاء والمماليك في ذروة مجدها وجلالها، ولكن في إطار من الجمال التجريدي ووحدة من التصميم الموحي بالوحدانية وعبقرية تنتهي ما من شك إلى اتجاه عقلاني. إذ لا نلمس في صحبة باسكال كوست إلا جوهر الأثر فحسب عاريا من غلالات الجمال المتخيلة، فإن بريس دافين ما يكاد يصل بفرشاته المثابرة ومجموعة الوانه المتناغمة إلى أحد المواقع حتى تتوهج الحياة فيه، وتنهض الحضارة من سباتها، ويسبح الماضي بنشيد من الألوان الرفافة، يمضي في موكبه الخشب المحفور، والنافورات، والقيشاني، والفسيفساء، والمطرزات، والمنمنمات المصورة، والأثاث والنحاسيات. ثم ها هو ذا البيت المصري بريشة (بريس) قد انخلع غموضه مرحبا بنا يدعونا إلى دخوله، وعلى حين كشف لنا (كوست) عن الكمال الهندسي للفن العربي، رده إلينا (بريس دافين) إنسانيا نابضا بالحياة سهل المنال، وفي هذا يكمن ما يدين به الإسلام إلى الفنان الفرنسي الذي تسمى باسم إدريس أفندي[١٩].

ومن الفنانين المستشرقين الذين صحبوا البارونات أصحاب المشاريع في مصر آنذاك الفنان الفرنسي ادريان دوزا Adrien. dauzats ولد عام ١٨٠٤، وفي عام ١٨٢٨ شارك البارون تيلور Taylor لزمن طويل مشاريعه الفنية.

صحب الفنان ادريان البارون تيلور إلى الشرق الأدنى في مهمة رسمية وهي وصوله لاتفاق مع محمد علي لشحن مسك الأقصر إلى فرنسا. وخلال ستة أشهر من أبريل إلى أكتوبر عام ١٨٣٠ تحددت ميول الفنان ادريان بعد إقامته في القاهرة، وفي وادي النيل، وفي صحراء سيناء، وأخذته على وجه الخصوص الرسوم التأثيرية في دير سانت كاترين.

وفي شهر يوليو رحل إلى فلسطين، ثم سوريا، ثم إلى يافا، والقدس، ودمشق، ثم إلى البتراء، وبعلبك. ونشر (دوزا) عام ١٨٣٩ وصفا لرحلته (خمسة عشر يوما في سيناء) بالاشتراك مع الكسندر ديما الأب ALEXANDRE. DUMAS. وفي نفس العام نشر البارون تيلور ما يتعلق بسوريا ومصر وفلسطين، وجاءت مئات الرسوم التي رسمها (دوزا) في أيام متفرقة وعلى عجل وفي ظروف صعبة، جاءت ليس فقط كوثيقة للآثار، ولكن مليئة بالمعلومات عن السكان مركزا على الوجوه على خلاف العديد من الفنانين المستشرقين في تركيزهم على الأزياء، والأسلحة والتفاصيل الفلكلورية، وصارت هذه الرسوم ولعدة سنوات منبعا للفنان لتحقيق العديد من أعماله الفنية[٢٠].

وصحب الفنان الفرنسي بروسبيه ماريا (ولد عام ١٨١١) Prosper, Marilhat البارون فون هيجل Von, Hugel في رحلة إلى الشرق الأدنى، رحلا في أبريل عام ١٨٣١ إلى اليونان ومنها إلى مصر، وقام (بروسبيه) برحلة صحراوية إلى سوريا ولبنان وفلسطين، وانتهى إلى يافا عائدا إلى مصر، حيث أنجز دراساته الفنية للعديد من القوافل والمخيمات في الفضاء الواسع الموحش بالصحراء. ولما كان قد أخذه عشق مصر فقد رفض الرحيل إلى الهند بصحبة البارون، وبدا له تشابها بين المنحوتات الأثرية المصرية ووجوه السكان، وكان شديد الحساسية لتأثير أهل هذا البلد عليه. وفي آخر عام ١٨٣٢ رحل إلى الاسكندرية حيث رسم العديد من البورتيريهات لحاجته للمال وأيضا للدراسة، رسم محمد علي، والأثري بريس دافين، وشخصيات أخرى، رسم أيضا ديكورات مسرح المدينة، وشغل هذا النشاط يومه حيث طاف بالدلتا إلى مايو ١٨٣٣ حيث رجع إلى ساحل سفنكس SPHINX لترحيل مسلة الأقصر. وقد أثارت مشاركات الفنان (ماريا) في معرض صالون عام ١٨٣٤ ضجة بين الجمهور والنقاد في حماس وإجماع، خاصة تيوفيل جوتييه Theophile, Gautier الذي أعطته لوحتي ميدان الأزبكية وحي الأقباط في القاهرة (إحساسا بحنين للشرق الذي لم أزره أبدا. اعتقدت أنني أدركت للتو جانبي الحقيقي، وحينما كنت أدير نظري عن اللوحة الحية كنت أشعر بالغربة)[٢١].

ولم يكن الحضور إلى مصر إعجابا بحضارتها وفنونها قاصرا على الأفراد، فقد توجهت إليها بعض التيارات الثقافية الغربية، كان على رأسها في الربع الأول من القرن التاسع عشر أعضاء الحركة السان سيمونية Saint-Simoniens في فرنسا، وكان سان سيمون Saint, Simon الذي ولد عام ١٧٦٠ أول داعية في الغرب لإنشاء علم الاجتماع الحديث، سعى إلى تحقيق حلم أن تقوم السياسة على الأخلاق، نادى بتغيير الملكية الوراثية لإصلاح النظام الاجتماعي، وفرض سيطرة الدولة على وسائل الإنتاج. وصاغ خليفة سان سيمون ويدعى الأب انفانتان Le Epere Enfatin مذهب السان سيمونية مع أنصاره الذين استهوتهم مصر بماضيها العريق، ووصلت مجموعة منهم عددها ٥٠ رجلا من المهندسين والفنانين والكتاب على رأسهم (انفانتان) ومنهم الفنان (فيليب جوزيف ماشيرو) Philip Joseph, Machereau والموسيقار (فيليسيان) Felicien والنحات (الريك) Alric . وصلوا إلى مصر عام ١٨٣٣ لشق قناة السويس، وتحقيق أحلام إنسانية أخرى طموحة.

وما يلبث (الريك) أن يموت في مصر، وأن يعود (فيليسيان) إلى فرنسا، غير أن فيليب جوزيف ماشيرو يؤثر الإقامة في مصر، وكان شخصية فريدة تستحق منا التوقف، فقد وفد إلى الاسكندرية وله من العمر اثنان وثلاثون عاما، ممتلئا حيوية، خصب الخيال، بوهيمي الشخصية، غزير الشعر أشعث، رساما مبدعا، موسيقيا بارعا، ممثلا موهوبا، وكاريكاتوريا لا يبارى، وكان قد استمع إلى الأب انفانتان يبشر بالسان سيمونية في فرنسا، وأثارت هذه الدعوة مثاليته الكامنة وحماسته لهذه المبادىء فانخرط في سلك السان سيمونية، وما لبث أن أصبح النديم الفكه والطفل المدلل للجالية الفرنسية بالقاهرة، فكان يقوم بالتمثيل على خشبة

مسرح القاهرة بالموسكي وتمثل أمامه بونوم Bonhomme بائعة الخردة الفاتنة التي ذكرها (جيرار دي نرفال) مرارا في كتابه (رحلة إلى الشرق)، وقد أحبه سليمان باشا حبا جما، والحقه بالعمل في صحبته، فكان ماشيرو يرسم في أي مكان فوق حوائط قصر سليمان باشا، أو في الأماكن ذات الطراز العربي، يرسم لوحات الريف حول طبية مستقاة من الرسوم المحفورة الواردة في كتاب (وصف مصر)[32].

وكانت شهرة كل من دافيد روبرتس David Roberts وجون فردريك لويس John Frederick Lewis قد ذاعت بفضل تصاويرهما لإسبانيا التي زاراها عام ١٨٣٠ بعد طوافهما بأنحاء القارة الأوروبية، وقد امتدت رحلة روبرتس إلى طنجة في أول رؤية له للبلاد العربية قبل زيارته عام ١٨٣٧ لمصر والشرق الأدنى التي وضع عنها كتابه الضخم (الأراضي المقدسة ومصر والنوبة) ضمنه مجلدات ثلاثة فضلا عن مجلده عن مدينة القاهرة. ولعل العمارة الإسلامية التي كانت شبه مجهولة في أوروبا وقتئذ قد اكتسبت بعدا جديدا بفضل لوحات روبرتس عن مساجد القاهرة، وبخاصة عن جامع السلطان حسن، ولعل من الغريب أيضا أن يهدي كتابه وهو الإنجليزي إلى ملك فرنسا (لوي فيليب). وقد أضفى عليه هذا الكتاب شهرة واسعة جعلت منه ألمع الرسامين الذين زاروا المنطقة حتى أن الملكة فيكتوريا تاقت إلى رؤية هذه اللوحات، كما جرى عرضها في لندن وسائر المدن البريطانية، وكان من أسبق المشتركين لاقتناء هذا الكتاب أسقف (كانتربري) و(يورك)، وأغلب الظن أن عمله في مستهل حياته بتصوير المناظر في مسارح (أولدفيك) و(دروري لين) ثم (كوفنت جاردن) حيث صمم ورسم سبعة عشر منظرا لأوبرا (الاختطاف من السراي) لموتسارت (موزار)، كان سببا في شحذ حسه الدرامي، وسيطرة الطابع المعماري على أسلوبه، الأمر الذي يتجلى في شتى لوحاته المتنوعة عن مساجد القاهرة والمعابد الفرعونية وآثار الصعيد والنوبة، تلك التصاوير التي تتميز بالدقة والتؤدة كما تتجلى فيها موهبته كرسام يحسن توزيع الكتل، إذ كان على جانب من الحس بنسب التكوين في الصورة، كما كان بارعا في إخضاع الجزئيات للكل دون أن تفقد لوحاته شيئا من ثرائها[33].

كذلك انفرد هذا الفنان بقدرته الفائقة على استلهام صور أسرة من أبسط المناظر التي قد لا تتصف في ذاتها بأي شيء مميز، وقد سجل روبرتس الموضوعات المعمارية بتفاصيلها العامة دون إقحام التفاصيل الزائدة عن الحاجة، وكانت تصاويره المصرية خاصة، والتي لم تعوزها الدقة في جوهرها رومانسية الطابع بالمقارنة بموضوعية الصور الفوتوغرافية المبكرة. فلوحات أطلال معبدي الأقصر ودندرة على سبيل المثال تنطوي على لمحات من الحزن والشجن على ضياع الإنسان، واندثار أعظم ما خلفته العبقرية البشرية من آثار، وهو ما نلمسه في أغلب صوره المصرية، ويستخدم روبرتس الضوء والظل استخداما دراميا في تصوير العمائر المصرية، وخير نموذج لذلك لوحة البهو الخارجي لمعبد (ادفو) التي تضم هيكله الداخلي وصحنه الأمامي وبوابته الضخمة، والتي تناسقت على نحو يشي بتأثره بالأسلوب المسرحي، وعلى حين بعث استخدامه للتلاعب بين الضوء والظل في لوحة معبد (دندرة) من الخارج

الحيوية في المشهد، أتاح له توزيع الضوء بانتظام متوازن في الداخل تسجيلا شاملا لتفاصيل نقوش هذا المعبد التي حفظها الزمن سليمة[٢٤].

وقصد جون فردريك لويس القاهرة عام ١٨٤١ بعد روبرتس ببضع سنين، غير أن اهتمامه بالشرق كان يختلف عن اهتمام روبرتس، إذ ارتدى ثياب أثرياء الأتراك العثمانيين، وعاش كما يصفه «ثاكري Thackeray، مسترخيا مسلما زمامه للأحلام والأوهام بين الأدخنة المتصاعدة من الطباق المخدر في بيت تركي الطابع أثاثا ومحتويات»، ولم يعد إلى لندن إلا عام ١٨٥١ بعد أن جمع حصيلة كبيرة من التخطيطات الأولية استخدمها في رسم لوحاته التي أتاحت له حياة رغدة حتى آخر أيامه، وكانت لهذه التخطيطات الأولية جاذبية أشد من جاذبية اللوحات الزيتية، ولوحات الألوان المائية التي رسمها فيما بعد نقلا عنها، إذ تجلى فيها بوضوح الضوء الساطع والألوان الرفافة لمشاهد الطرق والسوق والحريم بالقاهرة[٢٥].

ومن الفنانين المستشرقين الفرنسيين أصحاب النفوذ والمكانة السياسية في فرنسا، وعبر على مصر في الأربعينيات من القرن الماضي الفنان هوراس فرنيه Horace Vernet. ولد عام ١٧٨٩، كان والده يرسم المعارك والخيول، وجده يرسم الموضوعات البحرية. حصل على ميداليات في سن صغيرة، أصبح مديرا للأكاديمية الفرنسية في روما وهو في سن ٣٨، تقلب على عدة أنظمة من ملكية وجمهورية واستفاد منها، زار الجزائر عام ١٨٣٣ عدة مرات، وكان يقول إن الجزائر منجم ذهب لفرنسا، عرف باتجاهه الرومانسي، ورسم من خلال موضوعات دينية وشعبية وبدوية، ورسم لوحات يثبت بها صلة الملابس العربية القديمة بالمعاصرة في زمانه، وسجل مرحلة احتلال فرنسا للجزائر في المتحف الحربي بفرساي الذي أقامه الملك لويس فيليب، كان صاحب نفوذ كبير في زمانه، وتعرض للكثير من النقد والتعريض باسمه، وحاول المعرض الذي أقيم عام ١٩٨٠ أن يعيد له اعتباره.

ويقربنا أسلوب الفنان المستشرق الفرنسي نارسيس برشير Narcisse Berchere (ولد عام ١٨١٩) من التأثيرية قبل أوانها، طاف بجنوب فرنسا قبل ذهابه إلى الشرق بحثا عن مصادر لونية وضوئية جديدة.

مناظره الأولية تتصف بألق لوني بسيط، وتوحي بتأثير الفنانين تيودور روسو Theodore Rousseau وبول هيت Paul, Huet، وجيل دبريه Jule, Dupre، وهم الذين سيشكلون فيما بعد مدرسة الباربيزون Barbizon والرسم في الهواء الطلق، وباستمرار رحلات الفنان في الجنوب صارت فرشاته في أسبانيا أكثر وضوحا وأكثر ثراء، وخلال الأعوام ١٨٤٩ و ١٨٥٠ زار مصر وآسيا الصغرى والجزر اليونانية وفينيسيا، وأرسل أعماله إلى (الصالون) Salon والمعرض الدولي عام ١٨٥٥، وحصل على أول جائزة رسمية، ثم أنتج لوحات حفرية، وكان قد نفذ لوحتين بالحفر هما (الملك لير) و(هاملت) نقلا عن رسوم للفنان جوستاف مورو Gustave Moreau صاحب الأسلوب الرمزي، وصديق كل من الفنان نارسيس، والفنان المستشرق فرومنتان

Fromentin. وفي عام ١٨٥٦ قضى (نارسيس برشير) شهري أبريل ومايو في صحراء سيناء مع ليون بيلي Léon Belly. ومن شهر يوليو إلى أكتوبر زار مصر السفلى في صحبة جون ليون جيروم Leon Gerome Jean. والنحات فردريك أوجست بارتولدي Frédéric August, Bartholdi. وبعد ذلك بأربعة أعوام اختار ديليسبس الفنان برشير ليسجل له خطوات شق قناة السويس. وما رسمه برشير سواء في فلسطين أو سوريا أو مصر لم يركز على العمارة أو الملابس الإسلامية، وما كان يستهويه هو رسم بقايا الآثار الرومانية أو الأشجار ذات الأبعاد غير العادية. ولوحات برشير سواء المائية أو الزيتية اتصفت باتساع موضوعاتها، وليس مجرد الاستشراق الساعي لاختيار موضوعات تتملق الذوق الاكزوتيكي Exotisme[٢٦].

واقترب أيضا الفنان المستشرق الفرنسي ليون بيلي Léon Belly (ولد عام ١٨٢٧) من أقطاب مدرسة الباربيزون Barbizon التي قدمت بخروجها إلى الطبيعة للمدرسة التأثيرية، واشتهر بلوحته (حجاج في طريقهم إلى مكة) التي رسمها عام ١٨٦١، وعدد من الأعمال الاستشراقية، واشترت فرنسا لوحة الحجاج في نفس العام، وظلت في متحف لوكسمبرج Luxmbourg إلى عام ١٨٨١ حيث استقرت إلى الآن في اللوفر. زار مصر أول مرة عام ١٨٥٠ ضمن جولة في الشرق العربي، وفي عام ١٨٥٥ رحل إلى مصر، وأقام في قصر سليمان باشا في القاهرة القديمة، وصحب الفنان برشير في صحراء سيناء، ورسم نفس موضوعاته.

وأعمال (بيلي) عن الصحراء مميزة، تبدو خالية من الأشخاص، جوها غريب ساحر، تكشف في تفرد حركات أرض جدباء. وكتب الفنان لوالدته يقول: (لون وشكل الأرض لهما جمال خارق، ولا يوجد ما يمكن أن يعطيك فكرة عن روعة اللون. الارتباط مدهش بين السماء التي تبدو شبه بنفسجية، وبين الرمال الممتزجة بالأحمر الذهبي، وبين بحر تركوازي).

وتجول الفنان (بيلي) مع ادوارد امر Edouard Imer، وجيروم Gerome، وبرشير، وبارتولدي على صفحة النيل من شهر يوليو إلى أكتوبر، ورسم مجموعة من اللوحات الصغيرة التي تكشف عن حماسته لهارمونية الألوان وتحليله لقيمتها الضوئية، رسم أيضا عدة دراسات تشريحية للجمال والجواميس، ودراسات لشخصيات بضربات لونية زيتية قوية، حيث خففت التفاصيل الطريفة من تكتلها وصلابتها[٢٧].

وقد تعرض الاستشراق الفني لنقد بعض جوانبه، وخاصة تناول بعض لوحاته المرأة الشرقية بصورة مهينة، وتقول (رنا قباني) في كتابها (أساطير أوروبا عن الشرق) عن لوحات العاريات التي شاعت في الاستشراق الفني:

«لقد أضفى على الرقص الشرقي في الفن الغربي طابع التعري الفاضح الذي بهر المشاهد، وجعله يرى الشرق كله متمثلا فيه. فلوحات القرن التاسع عشر الاستشراقية جعلت هذا الرقص، رمزا إلى الشرق المتهتك، وأبرزت اختلافه الدرامي عن الرقص الغربي. إذ انه لم يكن مثله مجرد تصوير نوع من النشاط الاجتماعي، بل كان يهدف بالدرجة الأولى إلى إرضاء

المشاهد الذي لا يشارك في الرقص بل يجلس ليملي النظر بالمرأة الراقصة التي لا يكاد يستر جسدها شيء. وهكذا أصبح بالمستطاع استخدام الرقص وسيلة للتعبير عن الرؤية الغربية لصفات الشرق. فهو يصور العري الأنثوي والأماكن المترفة المغلقة والمجوهرات، والتلميحات إلى السحاق والتراخي والعنف الجنسي، أي بكلمة واحدة أصبح هذا الرقص هو الشرق، ومثلما فعل رسامو الكلاسيكية الجديدة حين صوروا المرأة العارية في إطار ميثولوجي بعيد عن الواقع، جاء الرسامون الاستشراقيون في القرن التاسع عشر ووضعوا العري الفاضح في إطار بعيد عن محيطهم، ألا وهو إطار الشرق الذي كان يفتن الجماعة البرجوازية المتطلعة إلى كل ما هو غريب، صحيح أن الفن الغربي صور المرأة العارية، غير أن عاريات المصورين الاستشراقيين كن شيئا صاعقا، فالإطار الميثولوجي الذي وضعت فيه عاريات اللوحات الغربية أدى إلى تخفيف صدمة عريهن و(فينوس) مثلا لم تكن سوى مخلوق اسطوري، أما حين تصبح المرأة العارية خارج نطاق الأسطورة فإنه يدخل في روع المشاهد أنها أضحت في نطاق اللمس والامتلاك، وعندئذ يزول حاجز الوهم لديه، ويغدو إحساسه بالعري مباشرا وأكثر وضوحا»[٣٨]

وتنتقد الكاتبة (رنا قباني) في نفس الكتاب استعراض الاستشراق الفني للاستبداد والجنس والبذخ فتقول:

«لقد رسم اوجين ديلاكروا لوحة (موت ساردانابال) Sardanapale عام ١٨٢٧ اي قبل ان يذهب فعلا إلى الشرق. إنها تحتوي على المخزون الأوروبي لصور هذا الشرق، وحسبما استوحاها من قصيدة لـ (بايرون) تحمل العنوان ذاته، يظهر في هذه اللوحة مستبد شرقي اعتلى سريره الضخم المزين برؤوس الفيلة والأغطية القرمزية، وجلس يراقب بحيادية تامة عملية الإجهاز على حظاياه العاريات، وقد راح يطعنهن عبيده السود بالمدى (الخناجر). ويلاحظ أن كل ما في اللوحة مشوش، وأن المشهد مرسوم بلمسات «رومانسية ومهتاجة» في ان واحد، وتحتشد فيه تفاصيل وأحداث درامية كثيرة لا تترك فسحة واحدة يرتاح عندها النظر، ومع ذلك فإن سمة العنف متلازمة هنا مع سمة الجنس، وعلى الرغم من أن النسوة تظهرن وهن في سكرات الموت فإن أجسادهن العارية رسمت في أوضاع التراخي والاستسلام الجنسي، وهكذا ينقلب مشهد موتهم إلى منظر مثير يستمتع به ساردانابالوس Sardanapalus والناظر إلى اللوحة على حد سواء.. ثم ان اللوحة تفيض بالمجوهرات والأحجار الكريمة، فالنساء جميعا مثقلات بالحلي من كل نوع، الأساور والخلاخيل والعقود وعصابات الرأس المرصعة والخواتم والأقراط، كل ذلك للتأكيد على ثراء الشرق الأسطوري»[٣٩].

وتنتقد الكاتبة رنا القباني أيضا تركيز الاستشراق الفني على تصوير العبيد والجاريات فتقول في كتابها آنف الذكر:

«لقد كانت سوق الرقيق بأنواعها المختلفة من أهم المشاهد التي اعتمد الرسامون الاستشراقيون عليها في تصوير لوحاتهم. وقد نالت لوحة (سوق الرقيق البابلية) للرسام (ادوين

لونج) Edwin Long شعبية كبيرة عند عرضها في لندن عام ١٨٧٥، وبيعت بمبلغ باهظ وقياسي. أما لوحة (بدوي يقايض على جارية بسلاح) التي رسمها (جون فيد) John Faed عام ١٨٥٧ فتصور نوعا خاصا من المقايضة: بدوي يأتي بجارية شبه عارية إلى دكان السيوف، وقد جعل الرسام البدوي بكامل أرديته لتتباين مع عري الفتاة وثدييها المكشوفين، فهي هنا لتكون تفاصيل جسدها معروضة ليعاينها في آن واحد التاجر في الدكان، والناظر إلى اللوحة، فهما يقيمان ثمنها وما يعادلها من قطع السلاح. أما الجارية فهي مدعاة للشفقة، إنها تتفرس في وجه التاجر لتتبين منه قراره الذي سيحدد مصيرها، إنها عاجزة تماما، فهي العارية والمقيدة والأنثى والجارية»[٢٠].

ورغم هذا النقد الموجه للاستشراق الفني فإننا لا يجب أن ننظر إليه إلا من خلال ما عاصر سواء في الغرب أو في الشرق العربي، أي التعالي من جانب الغرب، والتخلف من جانب الشرق، يضاف إلى ذلك أن الاستشراق الفني خلال هذه المرحلة أي النصف الأول من القرن التاسع عشر كان ابن زمانه أيضا من الناحية الفنية، فهو بشكل عام خرج من عباءة الرومانسية بما حوت من مبالغة، أو البحث عن المثير والغريب لتحريك العواطف، وكانت مجموعة الفنانين المستشرقين على صلة وثيقة بكافة الأدباء، والفنانين رواد الرومانسية الغربية، بل أن البعض من هؤلاء، ممن لم يذهبوا إلى الشرق كانوا يكتفون بهذه المبالغة أو في حدود ما انتهجوه، بمعنى أنهم كانوا يقدمون أنفسهم ومذهبهم على حساب الحقيقة بشكل عام، وهذا ما حصر إنتاج مجموعة الفنانين المستشرقين الذين تأثروا بمصر في حدود الشكل الخارجي دون المضمون. والحقيقة أيضا هو أن الشكل الخارجي في مصر آنذاك - نتيجة لظروف التخلف - كان بعيدا عن مضمون حلقات تاريخ الفن المصري العميقة أو مراحل قوته، وكان علينا الانتظار للنصف الثاني من القرن التاسع عشر حتى نرى قراءة صحيحة للفن المصري في مراحل قوته، أي إدراكا لقيمة التجريد في الفن المصري ليؤدي دورا جديدا هاما في مجال تأثيره على مذاهب الفن الحديث الغربية.

التمصر أو الهوس بالمصريات EGYPTOMANIE

واكب الرومانسية كمذهب، والاستشراق الفني كتيار داخل المذاهب الغربية «ظهور التمصر» Egyptomanie في الغرب مع مطلع القرن التاسع عشر، وكان يعني إشاعة النموذج المصري القديم في مظاهر الحياة اليومية من عمارة، أو ديكور منزلي، أو مسرحي، أو أزياء نسائية، أو إنتاج فني، من نحت، ولوحات، وتصميم للميادين العامة، أو النافورات، أو الجداريات، وشاع على وجه الخصوص تقليد أبو الهول والأهرامات والمسلات والمعابد والأعمدة والرسوم المصرية القديمة.

ويرصد كتاب «التمصر في الفن الغربي» Legyptomanie dans lart occidental هذا الاتجاه من القرن السادس عشر إلى القرن العشرين في فنون العمارة والديكور الداخلي

والخارجي، والنحت، والايقونات، والأثاث، وأدوات الزينة، إلى أن نصل إلى فن الإعلان، والسينما، والرسوم المتحركة، والتلفزيون.

ولكن لا يجب أن نطلق مصطلح التمصر أو الهوس بالمصريات على كل ما يتعلق بمصر.. لوحة تقدم منظرا من مصر.. نخيل، خيمة في الصحراء، حيث سيطرت هذه النماذج على معظم الاستشراق الفني أو الاكزوتيزم Exotisme. وليس التمصر أيضا هو مجرد رحلة إلى مصر متشربة بنكه أشياء قديمة مشحونة أو مستعرضة لقالب من الفضول لكل ما هو مصري، وليس التمصر أيضا هو الاستعارة من الفن المصري المعاصر، وقد شاع في ذلك الوقت (القرن ١٩). ولا يجب أن نأخذ بهذه المظاهر المحلية المرتبطة بهذه البلاد أكثر من الارتباط بالتفكير الغربي. أو أيضا خلق بعض التصميمات الاستعراضية مثل: محطة أو متحف القاهرة، أو بعض الفيلات التي أقيمت خارج القاهرة.

وحصر ظاهرة «التمصر» في مجرد نماذج بسيطة من الفن المصري هو اقتطاع للجزء الهام من التمصر. التمصر هو وعاء للرموز ولا يجب أن نعتقد أن هذه الرموز من القديم يجب أن ترتبط بقدر مانستطيع بأشكال تعادلها. الأمر يتعلق بالعكس، إنها رموز جديدة تلبست هذه الأشكال على طول الخيط الذي يربط القرون باستمرار محرك للأذواق والأفكار. نحن مقدرون أن كل عصر كانت له أشكاله المصرية المختارة من قبل فنانيه عن وعي، ولهدف واضح الخصوصية. كانت هذه العصور تعيد خلق أسرار بلد بعيد أسي، فهمه، وتكريما لحضارة، وأيضا لكتابة تثير الفضول، ولم تعرف أسرارها بعد. والحقت هذه الأسرار بالماسونية التي ادعت أنها هي المحرك لحملة بونابرت العسكرية على مصر القائمة على أسطورة نابليون. التمصر كشف عن حقيقة مزدوجة تحوي ثلاثة عناصر: المنابع المتعلقة بالآثار والفنون، الذوق العام الذي يميل ناحية التجديد والاكزوتيزم Exotisme، والرمزية التي حملتها ظاهرة التمصر. وبصورة موازية كان التمصر أيضا تعبيرا عن أسلوب مصري جديد، وبعث للفن المصري القديم، وإعادة استخدامه في إطار آخر من أشكال هذا الفن، وفي إطار الأسلوب المصري الجديد، تمت إعادة الانتفاع والتبني لتراكيب تولد تمصرا داخليا، وربط كل هذه الطاقات يخلق النماذج المتشابهة لأشكال متنوعة، وإعادة تخليق أكثر أصالة في داخلها عناصر مصرية تستطيع أن تتجاور مع أخرى مستعارة من القديم الكلاسيكي، أو من مادة الفن المعاصر، أو بتبنيات (من التبني) حرة من موضوعات على النسق المصري، التمصر إذن أبعد ما يكون عن مجرد الهوس بمصر، والمصطلح الإنجليزي Egyptian Revival في هذا المجال يبدو هو الأكثر إيحاء، لأنه لا يكفي بالطبع مجرد نقل الأشكال المصرية القديمة، بل يجب على الفنان أن يعيد خلق هذه الأشكال في حساسية نقية رابطا إياها مع عصره حتى تعيد إعطاء مظهر الحياة، أو إعطاء فائدة أخرى من أجلها صنعت على النسق المصري الأصلي، وإلى الآن نقدر عودة ظاهرة «التمصر» إلى بداية القرن التاسع عشر تحت عنوان «العودة إلى مصر» Retour D'egypte شعار استخدم دائما لصنع ديكورات على النسق المصري، بل وإلى وقت متأخر عن ذلك، ولا

يعرف مؤرخو الفن كيفية تصنيف هذا الشكل الخاص الذي مزج دائما بين عدة أساليب حيث أرفقوه طوعا بمفاهيم متسعة مثل الكلاسيكية الجديدة أو الاكزوتيزم Exotisme أو الانتقائية، وهذا ما افقدها مع تعاقب السنين هويتها. وصارت ظاهرة التمصر تتشابه مع الأشكال الأخرى التي استعارت من الاغريق أو الرومان أو الاتروسكيين Etrusques أو الصين أو اليابان. ظاهرة التمصر كانت بالطبع واحدة من المشاركات في هذه الحركات، ولكن كان لها أيضا حقيقتها الخاصة بمستوى كل التيارات مع تقدير خاص لجوهرها الأصيل صاحب الحضور على مر العصور. وقد يثير الدهشة أن هذا المصطلح لم يأخذ حقه في مجال الاستشهاد به فيما عدا ما يرد في تاريخ الفن. ويتصف «التمصر» بالمقارنة مع نموذج التقليد، أو إعادة الخلق الذي يمر بمرحلة التشبه. يتصف التمصر بالديمومة وليس مجرد اعتباره امرا زائدا، أو صرعة عابرة[٣١].

ويتحدث كتاب (التمصر في الفن الغربي) عن مقدمات ظاهرة التمصر في أواخر القرن التاسع عشر فيقول:

« لم يقتصر الأمر على مجرد الصرعة (المودة) الجديدة، ولكن كان في الحقيقة تيارا عاما للافكار مدفوعا بقوة كبيرة. بدأنا نرى في كل مكان نماذج لأبي الهول، وديكورات داخلية تستخدم بشكل متنامي عناصر مصرية. على سبيل المثال اجنحة مختلفة خاصة بالملكة ماري انطوانيت، وقد لعبت ملكة فرنسا دورا هاما في نشر النموذج المصري في فرنسا، بل وفي أوروبا، وأضافت (الملكة) تماثيل «أبو الهول» لديكور غرفتها في فرساي، وفي صالونها في فونتينبلو Fontainebleau اختارت بنفسها من بين الموضوعات الفنية التي تزين عرشها فازة كبيرة من اللازود قوائمها على شكل «أبو الهول» لتوضع فوق مدفئتها في قصر فرساي. وطلبت من جان بتيست سينيه Gean Baptiste, Sene عمل اثاث بقواعد له طابع مصري لمقصورتها الخاصة في قصر سان كلو Saint Cloud . ونستطيع ان نشهد في فرساي وفونتينبلو مقاعد تقترب من نفس النهج، ورسم لها بوازو Boizot تصميم لعصا مدفأة على شكل «أبو الهول» واعجبها فطلبت منه نموذجا اخر لصالة العاب الملك في سان كلو، وحوت صالة البردي، وصالة الصليب اليوناني، وقاعة السجاد في الفاتيكان نماذج إيطالية لها نفس الاتجاه «التمصر» والتي لم تصل إلا متأخرة إلى انجلترا وألمانيا»[٣٢].

وقد اتخذت الثورة الفرنسية بدورها بعض الموضوعات (المصرية) في احتفالاتها الشعبية الكبيرة، وكان من الطبيعي أن يستعين الثوار ببعض الرموز المصرية التي تخدم أهدافهم السياسية كرموز استبداد الفرعون وتحطيمها كتحطيم الرموز الملكية والإقطاعية. ولكن ذلك لم يكن الشيء الهام بجانب التيار العام تجاه مصر أنذاك، وهو الشعور بأن هذا التاريخ العتيق قد حمل النقاء المثالي لشعب لم يعد راغبا في تلك المباني التي شيدتها السلالات الملكية منذ العصر القوطي Gothique[٣٣].

وإذا كان كتاب (التمصر في الفن الغربي) Legyptomanie dans. lart occidental يقرر أن ظاهرة التمصر المتجه إلى التمثل بمصر القديمة في إبداعات عديدة قد استمرت خمسة قرون، ومازالت قائمة إلى الآن على اعتبار أن هذه الحضارة لا تمثل مذهبا فنيا عرضة للتمرد عليه مع التطور الجديد، ولكنها منبع خصب صالح للاستلهام منه في كل عصر حسب تطور هذا العصر أو حسب قالبه الخاص، إذا كان هذا هو مفهوم التمصر أي ما يمكن أن نلخصه بالحضور المباشر لمصر والاقتصار عليها، فإن الاستشراق الفني Orientalisme كان يعني الاستلهام من الشرق العربي بكامله، أو على الأقل ما عرف أنذاك لدى الغرب من شرق عربي، أي الشمال الافريقي ومصر والشام والعراق، وهذا يعني أن حضور مصر في الاستشراق الفني كان مواكبا لتاريخ الفن الغربي، اتفق في بدايته مع المذهب الرومانسي بشكل عام من ناحية، ومع بدء مرحلة «التمصر» بشكل خاص بمصر من ناحية أخرى.

الخلاصة

الرومانسية، ثم الاستشراق الفني، ثم التمصر، أقواس متداخلة. كانت الرومانسية بحكم أنها مذهب متسع الأركان في تاريخ الإبداع الغربي الأوسع في أقواسها، وخرج من داخلها الاستشراق الفني، ثم جاء التمصر أو الهوس بالمصريات من داخل قوسي الاستشراق الفني.

وبحكم مذهبية الرومانسية نجدها تستمر إلى أواخر القرن التاسع عشر، وإن كانت قد اخترقت منذ منتصف القرن بالمدرسة الواقعية أدبيا وفنيا، بينما سنجد أن الاستشراق الفني قول تلون بألوان المدارس التشكيلية الغربية فجاء في المعالجة بتتابع هذه المدارس «كلاسيكي، ثم رومانسي، ثم واقعي أو تسجيلي، ثم تأثيري». وتفرد التمصر أو الهوس بالمصريات بأن له مقدمات تضرب في عمق يصل للقرن السادس عشر، غير أنه تبلور بعد رسوخ دراسة المصريات في منتصف القرن التاسع عشر، وتحول لظاهرة تقليد لكل ما هو فرعوني في الشكل فقط وإلى القرن العشرين.

والرابطة بين الرومانسية والاستشراق الفني والتمصر، أو ما يجمعها، أو ما اكتفت به في النصف الأول من القرن التاسع عشر، هو النظر إلى مصر على أنها من منابع الاستلهام للصياغة في النهاية بالأسلوب الغربي.

وكانت الخطوة التالية هو اقتراب مفاهيم مدارس الفن الغربي من المفاهيم الفنية العربية بشكل عام والمصرية بشكل خاص، أي الاتجاه للنظر إلى التكوين الفني، أو اللوحة ككائن مستقل عن الواقع في محاولة لقراءة باطنة. أي جعل الشكل سبيلا للوصول إلى المضمون، وليس مجرد نقل أو تقليد للمرئيات المباشرة. وقد مهدت الرومانسية الباحثة عن الضوء، واللون لمرحلة خروج الباربيزون Barbizon إلى الطبيعة وعشقها، والتي مهدت بدورها لقراءة التأثيرية لحوار الضوء، واللون بأسلوب علمي اعتمادا على نظرية (نيوتن) للتحليل الطبيعي للألوان، وهذا ما سيتم في النصف الثاني من القرن التاسع عشر.

الهوامش والمراجع

(١) علماء الحملة الفرنسية (وصف مصر. المصريون المحدثون) الترجمة الكاملة بقلم زهير الشايب. مكتبة مدبولي. القاهرة. الطبعة الثانية ١٩٨٩. ص ٢٧٠ -٢٧١.
(٢) عبدالرحمن الجبرتي (عجائب الآثار في التراجم والأخبار) الجزء الثاني. دار الجيل. بيروت ١٩٧٨. ص ٢٢٣-٢٢٤.
(٣) المرجع السابق ص ٢٣٤-٢٣٥.
(٤) د. ثروت عكاشة (مصر في عيون الغرباء) الجزء الأول. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة ١٩٨٤. ص ٧٩.
(٥) المرجع السابق. ص ١١٧.
(٦) د. ثروت عكاشة (مصر في عيون الغرباء) الجزء الثاني. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة ١٩٨٤. ص٤٠٢-٤٠٤.
(٧) Brunner, Manfred (le larousse des grands peintres) Librairie, larousse, paris 1976P. 164.
(٨) د. عفيف البهنسي (الفن في أوربا). دار الرائد العربي. لبنان ١٩٨٢. ص١٤٦- ١٤٧.
(٩) المرجع السابق. ص١١٨.
(١٠) د. عفيف البهنسي (الفن والاستشراق). دار الرائد العربي. لبنان ١٩٨٣. ص٤٦ -٤٧.
(١١) Serullaz, Maurice (le larousse des grands peintres). librairie, Larousse. Paris.1976.P. 94. 95
(١٢) Lynne thornton. (les, orientalistes, peintres, voyageurs, 1828-1908) A.C.R. edition. Paris 1985. P. 38 - 42.
(١٣) د. عفيف البهنسي (الفن والاستشراق) مرجع سابق. ص٥٢.
(١٤) هربرت ريد Herbert, reed (معنى الفن) ترجمة سامي خشبة. دار الكاتب العربي للطباعة والنشر. القاهرة ١٩٦٨. ص٢٠١ -٢٠٢.
(١٥) د. ثروت عكاشة (مصر في عيون الغرباء) الجزء الثاني. مرجع سابق. ص٢٩٧.
(١٦) د. ثروت عكاشة (مصر في عيون الغرباء) الجزء الأول. مرجع سابق. ص٢٠١.
(١٧) ادوارد وليم لين (المصريون المحدثون: شمائلهم وعاداتهم) دار النشر للجامعات. ترجمة عدلي طاهر نور. القاهرة ١٩٧٥. ص٢٧٦.
(١٨) Jean-Marie, carre (voyageurs, et ecrivains Francais en egypte) Tome premier Imprimerie de Iinstitut, francais, Dar-cheologie orientale le caire. 1956. P. 303. 304.
(١٩) د. ثروت عكاشة (مصر في عيون الغرباء) الجزء الأول. مرجع سابق. ص٢٠٨.
(٢٠) مرجع سابق. Lynne, thornton. P. 30 - 31.
(٢١) المرجع السابق. ص ٣٤.
(٢٢) مرجع سابق Jean-Marie carré. P. 267-268.
(٢٣) د. ثروت عكاشة (مصر في عيون الغرباء) الجزء الثاني. مرجع سابق ص ٤٤٠.
(٢٤) المرجع السابق. ص٤٤٢.
(٢٥) المرجع السابق. ص ٤٤٤.
(٢٦) مرجع سابق. Lynne thornton P. 94
(٢٧) المرجع السابق ص٩٩.
(٢٨) رنا قباني (أساطير أوروبا عن الشرق) ترجمة د. صباح قباني. دار طلاس. دمشق ١٩٨٨ ص١١٠.
(٢٩) المرجع السابق. ص ١١٨.
(٣٠) المرجع السابق. ص١٢٢.
(٣١) Jean - Marcel, Humbert (Legyptomanie, dans Lart occidental) A.C.R. edition paris. 1989. P.12.
(٣٢) المرجع السابق. ص٣١.
(٣٣) المرجع السابق. ص٢٤-٢٥.

مراجع اللوحات

(١) من كتاب (Delacroix, le voyage, au, maroc)
institut du monde arabe. 1994 - 1995. P.36 ص Catalogue. Exposition. Organisée par L.
(٢) المرجع السابق ص ١٢
(٣) المرجع السابق ص ٥٢-٥٣
(٤) المرجع السابق ص ١١٤-١١٥
(٥) بتصريح من متحف السيد طارق رجب بالكويت. يمكن الاطلاع عليها وعلى غيرها من اعمال الفنان دافيد روبرتس في مقتنيات المتحف.
(٦) من كتاب (الفن العربي في آثار القاهرة من القرن السابع إلى نهاية القرن الثامن عشر ١٨٦٧/١٨٧٩)
L.art. Arabe D après les monuments du caire depuis le vii È siècle jusqu à la fin du xviii siècle 1867 - 1879 ص دار الآثار الاسلامية الكويت.
(٧) من كتاب Lynne, Thornton (les, orientalistes, Peintres Voyageurs 1828, 1908) A.C.R. Edition, paris, 1985. P.68. 69.
(٨) المرجع السابق ص ٢٤-٢٥
(٩) المرجع السابق ص ١١٦
(١٠) من كتاب Jean, Marcel humbert (L'egyptomanie dans lart occidental) A.C.R. édition paris 1989. P.237.
(١١) المرجع السابق ص ٢٨٩

تعليق الصور

(٢٠) (نابليون يزور المصابين بالطاعون في يافا) لوحة للفنان الرومانسي الاستشراقي انطوان جان جرو Antoin, Jean. Gros (متحف اللوفر. باريس) ٥,٢٣ x ٧,١٥م.

(٢١) تفصيل من لوحة (مذبحة سكيو) لـ ديلاكروا Delacroix زعيم الرومانسية (متحف اللوفر. باريس) ٤,١٩ x ٣,٥٤م.

(٢٢) (موت ساردانابال Sardanapal) لوحة ديلاكروا رسمها عام ١٨٢٧ (متحف اللوفر) ٤,٩٦ x ٢,٩٢م.

(٢٣) تفصيل من لوحة (نساء الجزائر في جناهن) ديلاكروا (متحف اللوفر باريس).

(٢٤) (سوق الغورية) لوحة للفنان المستشرق الايرلندي دافيد روبرتس David Roberts. رسمها عام ١٨٣٩.

(٢٥) (مشكاه من الزجاج المطلي بالمينا القرن ١٤). جامع السلطان برقوق. القاهرة. لوحة للفنان المستشرق الفرنسي بريس دافين Prisse, d avennes

(٢٦) (وجبة الغذاء في القاهرة) لوحة الفنان المستشرق الانجليزي جان فردريك لويس Jean, Frederik Lewis. اوين ادجار جاليري Owen edgar callery. لندن ٦٫ ٨٧ x ٦٫ ١١٥سم.

(٢٧) (بقايا مسجد الحاكم في القاهرة) لوحة الفنان المستشرق الفرنسي بروسبيه ماريا Prosper Marilhat رسمها عام ١٨٤٠ (متحف اللوفر. باريس) ٥ . ١٣٠ x ٥ . ٨٤سم

(٢٨) (مدينة الفيوم) لوحة الفنان المستشرق الفرنسي جان ليون جيروم Jean leon Gérome. متحف جاليري. لندن. ٣٨ x ٥٦سم.

(٢٩) (يوسف يفسر أحلام فرعون) لوحة ادريان جوينيه Adrien Guignet من اقطاب التمصر (الهوس بالمصريات Egyptomanie) ١٫ ٩٨ x ٢٩٫ ١م.

متحف الفنون الجميلة في ريون Beaux - Arts. Rouen اللوحة تصور الفرعون خلفه الابراج في معبد دندرة، يلبس التوجا الومانية. وان اعتمر التاج الفرعوني، محاط بمستشاريه. رسم الفنان هذه التفاصيل بعد استشارة المستشرق الفنان الفرنسي بريس دافين عام ١٨٤٥.

(٣٠) ديكور أوبرا (الناي السحري) لـ موزار (منظر معبد الشمس) من عمل الفنان سيمون كواجيلو Simon Quaglio. من أقطاب التمصر أو الهوس بالمصريات. قدم العرض في ميونيخ عام ١٨١٨ (متحف ميونيخ).

تأملات في «مائيات» عمر انسي

فاطمة الحاج *

مقدمة

محكومون بالبحث، بالشك أكثر الأحيان، لنعرف.

سؤال يؤرق: ماذا بعد؟ ولماذا؟

حركة لولبية داخلية، دافع الشوق، والتماهي مع المشقات ينحلان ليصبحا قوة الزخم المؤدي إلى المعرفة.

قوة الزخم تستعر كلما كان مخزونها مركزاً، مصفى من كل الزوائد التراكمية، لأن النوعية الموصلة إلى أخرى لا ترتكز أصلاً إلى الكم من أجل الكم، وإلا ذهب هذا الكم بنا أفقياً. هذه الحالة تختلف تماماً، وتخرج بنا عن إطار الحركة اللولبية الداخلية هذه.

هذه الحركة ترتدّ عكسياً كلما ازداد الاستذكار.

---

* فنانة تشكيلية – لبنان.

يخف الزخم كلما سكنت الحالة الإنسانية واكتفت. فلا اكتفاء مع القلق.

حاضرنا هو استشراف حالة المستقبل المثبتة على ماضينا. كل لحظة تمضي تصبح ماضياً. إذن المسئولية جليلة بالقياس لما نريده أن نكون. وسباقنا مع الزمن محتم ومضن.

من هنا كان لجوؤنا إلى زمننا الداخلي، تعويضاً لخسارتنا. الخسارة التي تتوج بالموت الجسدي للإنسان.

علغامش ذلك القابض على نبتة الخلود بعد عراك طويل ومرير... وفجأة:

«شم الثعبان رائحة النبتة

فخرج من الماء وأخذ النبتة

وفي رجوعه نزع عنه قشرته»[1]

قلق متجذر في الحالة الإنسانية مذ ما وجد، عبر عنه بكل ما أمكن من أدوات وطرق.

مغاور لاسكو (Lascaux) صرخت بكل ما ملك ذلك الإنسان من قدرة على التعبير لهول مصيره أمام تلك الحيوانات الرائعة الحركة واللون[2]

فحسه بأنه بائس كقدرة وبقا، أمام الحيوان جعله يهمش صورته ويتقن رسم تلك الحيوانات التي مازالت موضوع دهشة حتى الآن.

ديننا لهذه العين التي اندهشت، ولهذه اليد التي ارتجفت إحساساً، دين كبير.

ارتعاش السؤال كان البداية، وارتعاش السؤال هو التكملة. وإن كان من جواب ما ففيه ربما النهاية. ربما نهاية الفن، الإنسان.

متمسكون بهذا الارتعاش ولو بحالته الدنيا. إيماناً منا بالإنسان. فطريق الفن ليس بالضرورة تصاعدياً، والأجمل ألا نعرف كيف هو، لتبقى لنا نعمة فرح الأطفال.

مدينون لهؤلاء «الفنانين الرواد» شئنا أم أبينا تسميتهم بذلك. فالريادة كانت تعظم مكانتها بناء لعظم الهم الإنساني وقدرته على التعبير، تبعاً للتطور العام في كل المجالات.

وبما أن الرسم، حسب ما جاء في أخبار التراث، هو الأسبق في أدوات التعبير، فإن مقولة «لا تقل ماذا ترسم بل كيف ترسم» أصبحت هي الدافع للبحث والتحليل والتأليف، بناءً للكامن في القعر، الذي مازال يفاجئنا مع الزمن، وهو الذي يتوج من حين إلى حين «رائداً».

هذا الكيف الذي مازال مقياساً للقيمة الحقيقية للفن بما يستقرىء المستقبل حاضراً من خلال تغلغله في الماضي عمقياً واستنباطاً، لم يكن مرتبطاً ارتباطاً منتظماً بعامل الزمن.

ففي الفن التشكيلي مثلاً كانت تمر قرون دون أن يطرأ أي تغيير يذكر، من حيث أدوات التعبير أو من

حيث الموضوع. فاللوحة المأخوذة بالفكرة أو بالمضمون، طالت وطال مكوثها في داخل حيطان أربعة، نافذتها شمالية، خوفاً من تبدلات الشمس، ولكن علاقة الفن التشكيلي بالثورات العلمية والفكرية كان واضحاً. فاختراع آلة الطباعة، كان له كبير الأثر على الحركة الفكرية أدبية كانت أم تشكيلية في عصر النهضة. وخاصة لناحية العبء الذي أخذته على عاتقها المتمثل في إيصال الفكرة إلى العامة. فحررت اللوحة جزئياً من الشرح.

وتحليل ألوان قوس قزح علمياً، غير مجرى الفن التشكيلي في نهاية القرن التاسع عشر. إذ دخلت الألوان معركتها الحاسمة. فبعد أن كانت الألوان فاتحة وغامقة، أضيفت إليها الألوان الحامية والباردة.

أخذ اللون الأزرق واللون البنفسجي يرويان حكاية الظل مغايرة باقتضاب مع سطوع الشمس، وبإسهاب مع الغروب.

بداية مراسم هي تربع اللون على عرش اللوحة.

مغامرات القرن العشرين لا سبيل لحصرها الآن لتبيان العلاقة الجدلية بين اللوحة ومحيطها. فبعد فترات طويلة مضت، ولم يكن يطرا على اللوحة أي تغيير جذري أو تطور ملحوظ جاء زمن أخذت اللوحة تهرول من مرحلة إلى أخرى، تقاس أحياناً بسنين اليد الواحدة، وأصبح محترف الفنان الواحد مختبراً لمراحل عديدة. كأن سرعة الآلة انعكست على مجرى الأمور، وعلى كل المستويات.

التحدي يأخذ منحى التجريبي مع تحليل اللون إلى أساسياته ومكملاته، ومع وضع هذه الألوان بعضها إلى بعض متلاصقة «بشكل نقاط» فكانت التنقطية دون مواربة: الأزرق والأصفر متلاصقان أعطيا اللون الأخضر بمجرد النظر إليهما.

موسيقى التنقطية صدحت بأعلى صوتها فولدت اللمسة الحرة.

وأعلن اللون هويته صراحة أنها «التوحشية».

صراع متسارع، لا مثيل له في تاريخ الحركة التشكيلية.

استراحة محارب، ولكن هذه المرة لتغيير في أسلوب المعركة.

التكعيبية بكل ما تحمل من تحليل ورد على التوحشية.

وتتابعت الأسئلة: إلى أين؟

وكان الجواب دائماً يولّد سؤالاً آخر.

أسئلة القرن العشرين لا تحصى، بلورت حالات من الفكر الإنساني المتفاعل: تاريخاً وفلسفة وأدباً وموسيقى وتشكيلاً ومسرحاً. هنا كمنت الريادة.

أول غيث الريادة، هو في قلقنا الفكري، فلكل مرحلة زمنية أنماطها المتفاوتة في الأساليب الظاهرية،

ولكن الجامع الأساسي هو همها المرحلي. فينوس ما قبل التاريخ مثلاً[٣] المجبولة بهم الخصب، المتميزة بثدييها الضخمين وبطنها الواسعة دون وجود حقيقي لباقي تفاصيل الجسد. أما فينوس اليونان فهي هم المنطق والتناسق الواقعي.

وعند التقاء الريادة والمعاصرة مصهورين يكون وهج الارتقاء مشعاً نافذاً. ولكننا لا نستطيع أن نستبدل المعاصرة بالريادة ومهما كانت الأسباب. فلا تكتفي ريادة المعاصرة بالخط الأفقي للزمن، ما لم يتزاوج مع خطها العامودي المغروس في عمق الزمن الإنساني. فالريادة لا تحد بحدود المكان والزمان.

لنتخل عن «الريادة» إن لم تكن في المعاصرة. وتكلفنا ريادة الأزمنة السابقة لنتابع إن كان هناك من بد للريادة. فكم من فنان بهذا المعنى رائد شارك الفنانين إمضاءهم: تأثر «غوغان» و«فان غوغ» بالفن الياباني، والتكعيبية بالفن الإفريقي وخاصة الأقنعة والـ«نحوتات». و«ماتيس» بالفن الإسلامي، مازال تلميذاً في محترف Gustave Moreau. وحلم «كلي» Klee الذي تحقق في تونس.[٤]

وكم من فنان غربي اتخذ من حضارتنا رائداً وسلط الضوء على جمالها، من Delacrois [٥] و Macke[٦] وKlee وغيرهم لأن ثقتهم بأنفسهم أعمق، ولأن حيرتنا تؤرجحها ريح الانتماء.

يغرسنا في الأرض، يحسسنا بجذورنا وهي تنساب بين الأتربة، الدفء يتغلغل بحنو يجعلنا نغفو على موسيقى هادئة. فلا رنّة لأصفر مع الترابي، ولا طنّة لبرتقالي معها.

ولكن، لإغفائنا طعم السهو، كأن ليس هناك من مكان للحلم. نستفيق وكمن حُرم متعة السفر، دون أوراق، دون رقيب.

كل شيء يشدنا: أنت هنا، من هنا، إلى هنا.

لألوانه الترابية رائحة الوطن، طعم الحزن.

اليأس يتسرب إلينا مع ألوانه الرمادية.

تنطبع الألوان على القماشة أو الورقة بمجرد أن تلامس الطبيعة عينيه. رهافة الإحساس «الأكواريلي»[٧] عند الأنسي، بعض الأحيان، تنسينا الحلم بالسفر بعيداً تفتيشاً عن العهد المقطوع، عن اللون المفقود، عن ذاتنا الدفينة في عمق طفولتنا الآتية من حصاد سنين تراثنا. (انظر لوحة رقم ٣١ في فهرس اللوحات)

ننتفض فجأة! نرفض.

نصرخ! لا تضيع علينا فرصة الرحيل.

أنسي ومادة اللون

سألت عن الأنسي في ألوانه الزيتية نادراً ما وجدته. كان دائم التنزه في مائياته (الأكواريل).

وفي بعض الأحيان التقيه في صفاء اكواريل امين الباشا، ولكن ليس في فرح طفولة الوانه.

ساعد الأنسي في تأسيس صرح لهذا الإحساس «الاكواريلي» نشهد نحن أحفاده للحنين الدائم إليه، ونؤمه في أحيان كثيرة.

فعمر الأنسي من المؤسسين للشخصية الأكواريلية المستقلة بقدراتها التعبيرية المميزة. هذه القدرات عمل عليها الأنسي فبلورها وأعطاها بعداً تقنياً. فالاكواريل مادة لم تحتل مكانتها التعبيرية الخاصة إلا مع نهاية القرن التاسع عشر.

ومع ذلك ظل التعامل معها نادراً ،ولم تطرح كميدان بحث جدي مستقل.

ربما لعدم قدرته على التجاوب مثلاً بزيادة طبقات فوق بعضها، أو تغيير بعض المساحات. للدخول في عالم الاكواريل علينا فهم شخصيته والنزول عند رغباته. فهذا يتطلب نوعاً من التأني ومراعاة سير الأمور معه.(٨)

فالأنسي استطاع بحسه المرهف ان يتفاعل بشكل متقن مع رهافة الاكواريل واحترم شروطه، فتوطدت علاقته بالورقة البيضاء، وارتقت هذه العلاقة إلى مستوى رفيع في التعبير والتقنية معاً.

ولكن السؤال الذي يطرح نفسه، لماذا لم يستطع الأنسي التعامل مع الألوان الزيتية بهذا الحس المرهف؟

لماذا لم يطبق بعضاً من هذه التقنية على القماش؟ وخاصة عندما نعلم أن اللون الزيتي طيع إلى أبعد الحدود، وكل الحواجز التي يضعها الأكواريل قبل البدء بالتعامل معه مرفوعة.(٩)

فالفرق واضح بين الحالات المختلفة للوحات قطاف الزيتون بين حالة الأكواريل وحالة الزيت.

مع العلم ان هذه الأكواريل ليست الأفضل بين المائيات عنده.

فوضعية الأشخاص في هذه اللوحة جاءت متناغمة مع باقي الأجزاء، وكأن الزيتون يتدفق عطاؤه، ويشارك الناس فرحتهم. فلا فرق بين كتل الأشخاص وكتل الأشجار والأرض. (لوحة رقم ٣٢)

الكل في دوران يوزع انبهار الضوء، ويتماهى. فالأغصان بحركة تدل وطواعية ملحوظة باتجاه حركة الأرض التي انمحت افقيتها عند دخول الناس في علاقة حميمية.

هذه الخطوط المنحنية طواعية هي في أغلب الأحيان خفيفة معبرة عن رغبة في تبيان الاندماج. فلا نحس بالفرق بين الإنسان والشجرة والأرض.

وفجأة تتحول الألوان إلى قابضة ممحوة الشخصية في اللوحة الزيتية فتفقر كل هذه الطبيعة وتحصرها في لون رمادي وأخر ترابي حام ممزوج مع اللون الأحمر. (لوحة رقم ٣٣)

هذه القساوة في درجة اللون الممزوج مع الأسود أعطت اللوحة معنى أخر للمقصود من خلاله:

الأشجار في اتجاه، والناس في اتجاه اخر.

حركة الكتل الأرضية تتقاطع مع حركة الأشخاص، وبالتالي مع حركة الأشجار الواقفة بشكل جامد. وكأن الشجرة ترفض أن تغتصب. دخول الضوء كان ثقيلاً على الظل وكأنه لإثبات وجود. التفاعل منقطع في هذا الجو تحول الإنسان في اللوحة إلى منفذ للأعمال الشاقة. هذا الإلغاء لشخصية اللون والعلنية في القول غلبت أيضاً على مجمل لوحات الزهور والطبيعة الصامتة والإنسان.

فالانسي بمزجه للون الأساسي مع الأبيض، ومن ثم مع الأسود أعطاه هذه القتامة، وحدّ من حرية اللون وقدرته على التعبير.

أما في الاكواريل فالمزج كان يتم فقط بالماء دون اللجوء إلى اللون الأبيض.

السؤال يلحّ: لماذا لم يتناغم الأنسي مع اللون الزيتي كما مع الاكواريل؟

مع العلم بأن اللون الزيتي مطواع وغني كقدرة على التعبير.

فهل كان الفنان ينتهي بأعماله الزيتية كما يبدأ؟ أم ان الإضافات كانت تغيّر من عفوية الوضعية الأولى؟

هذه العفوية التي ميّزت معظم أعماله المائية. وهل كان لتغيير حساباته مع الطبقة الأولى التي يضعها اثر سلبي على المنحى العام للون الزيتي؟

هذا يقودنا إلى مدى تدخل العقل في إعطاء اللون الزيتي هذا الثقل.

وإلى اي مدى كان هذا التدخل دليل عافية؟

الانتماء إلى العقل جلي في قوله: «إننا نرى اليوم ان العالم، أي جميع المخلوقات الحية وغيرها لها سنن وقوانين تسير عليها وتعمل بموجبها، ولا يمكن ان تتعداها، فإن كان الوحي أمراً خارقاً للطبيعة فهو مخالف للمعقول. إذ ان العقل البشري الذي هو ابن الطبيعة ومظهر من مظاهرها والخاضع لنواميسها في كل أعماله وتصرفاته لا يقبل، ولا يمكن ان يقبل أمراً فوق الطبيعة، ولا يمكن أن يحيط بما هو أبعد من تصوّره»(١٠).

الانسي واللون

لوحة تغلب عليها الألوان الترابية كيف يعالجها؟

الضوء بالألوان الترابية ممزوجة مع اللون الأبيض في الحالة الزيتية (ومخففة بالماء في الحالة الاكواريلية) مضافاً إليها قليل من الأحمر أو الأصفر. (اللوحتان ٣٤ و ٣٥)

أما الظل فيعالج بواسطة الألوان الترابية الداكنة، وفي أقصى الحالة يتدخل اللون الأسود مع المجموعات الباقية ليصبح ظلاً.

هذا المفهوم الذي ساد لقرون عدة، عالج به الأنسي الجسم الإنساني، كما المنظر، كما الطبيعة الصامتة. فهنا لا نستطيع تمييز أخضر الزيتون من أخضر الصنوبر. ولا لون التفاح من لون الوعاء الخشبي.

ففي لوحة مشربية على شارع ضيق: ألوانها ترابية. ومن هذه الألوان يريد إعطاءنا انطباعاً بالعمق المكاني، فكان لجوؤه إلى الألوان الترابية الداكنة للحصول على هذا العمق والبعد[١١]. (لوحة رقم ٣٦)

مع العلم أن قصة الظلال والألوان الباردة الزرقاء لإعطاء هذا المنظور كان قد مضى عليها زهاء نصف قرن[١٢].

ننظر إلى هذا الأزرق (Cobalt) ونسأل ما معنى وجوده؟

فلا نجد سوى أنه كان لوناً لشباك في الحي.

وجود مقرر دون أن يقرر الفنان أي تعديل على أي جزء من ألوان اللوحة خاصة وهو المعتاد أن يلوّن العمل بأكمله بالألوان الترابية.

فدخول هذا اللون (الأزرق) لم يغير أياً من الألوان المجاورة أو بمجمل ألوان اللوحة.

فلم يدخل الأزرق، ولو بشكل تسللي إلى بعض ألوان الظلال ليقيم توازناً ما. وهكذا جعل من هذا اللون دخيلاً غريباً.

هل كان يتم ذلك باسم الانسجام؟

ومن قال إن اللون الواحد ينسجم فقط مع ذاته، دون قبول الآخر؟

فالآخر في اللوحة شرط لا حاجة، والأمثلة كثيرة في الحس الفطري عند الشعوب، وكيفية شعورها الخام بتلبية وتكملة الألوان لبعضها البعض:

صورة من أبها في عسير، لنر كم هو جميل التكامل والاكتمال ولو بصفته الخام. فالمطلوب هو هذا الخام بالذات، ومنه يكون الانطلاق والعمل على بلورته بناء لحاجاتنا الداخلية لا على قتلها، فكلما عمقت هذه الضرورة الكامنة في العمق تتبلور طريق الوصول إليها. (لوحة رقم ٣٧)

فاللوحة الترابية عند الأنسي تئن وتبوح لحبها الأخضر البعيد أن يعود. ودعوتها للقرمزي (Carmin) والأصفر تكون ملحة ليكتمل عيدها الشبابي. واستدعاؤها لسبيدج (Sépia) ليكمل وقارها.

وبهذا النقص أيضاً عالج عمر أنسي رمادياته. ولكن اللون الرمادي بكل حالاته (الباردة والحامية)[١٣] قادر على استيعاب أكثر لبقية الألوان. (لوحة ٣٨)

بالغ في إذابة الهويات اللونية بعضها البعض فكان متحفظاً بلونه كما كان متحفظاً في حياته العادية: «كان شاباً لطيفاً ليس خجولاً فحسب، إنما هو أيضاً متحفظ إلى أبعد حدود»[١٤].

لوحة الأنسي تحس بوجودها الآني، ولا تدعونا للعودة إليها، للإبحار في غمار لونها، ولا تدعونا لشوق ملاقاة الآتي.

الحركة في لوحة الأنسي

اللحظة الحركية كانت ضعيفة بسبب عدم قدرة اللون على تلبية الدعوة للانفعال مع التضادات اللونية تضاداً زمنياً.

هذه الجدلية المكانية الزمانية تجاذبت أطرافا عدة في الحركة التشكيلية، وتمخضت عن حركات عدة من ابرزها الاورفية (Orphisme) مع روبير ديلوني Robert Delaunay [١٥]، التي كانت رداً على ترويض الزمان في الحيز المكاني مع التكعيبية، أو مكملة لها فجاءت لتفك أسر الزمن عبر تضاد الوان متسارعة الحركة:

«دخول الزمن في هيكلية اللوحة، يعطي التأكيد البنائي الجديد. وقوته في هذا الواقع الجديد تعطي اللوحة قوة أقوى من قوة الانعكاس في الطبيعة»[١٦].

فالمكانية ثابتة عند الأنسي من خلال تركيزه على عالم الرسم، وعدم الولوج في عالم التضادات اللونية. فاللون الأمغر (Ocre) ظله لون ترابي اغمق كما بينا سابقاً. فهذا اللون لا يمكن أن يقيم علاقة تضاد زمني مع الأول.

وهكذا فإن دخول الزمن في عالم اللوحة اللوني كان خفراً جداً.

هذا الثبات في المكانية حلته التكعيبية على طريقتها الخاصة، وذلك باعتمادها على الرؤية المتعددة الزوايا. وبذلك تكون قد روضت الزمان في حيزه المكاني.

تغيرت طريقة استيعاب الرؤية، من هنا كانت التكعيبية بداية النظر إلى الأمور من زوايا مختلفة في لوحة واحدة.

هذه الرؤية التشكيلية المتزامنة مع تحليل فكري قاعدته فلسفية «رفض التقليد، ورفض ارتهان الانفعال في اللوحة لعملية شروق الشمس وغروبها».

على الرسم أن يكون «لا فن التقليد والنقل، بل فن استيعاب يسمو حتى الخلق والإبداع»[١٧]

«الحواس تشوّه فيما الفكر يبني» [١٨]

«الحقيقة ليست في حواسنا، بل في فكرنا»[١٩]

رفضهم الانفعال البراني كان حافزهم، ولكنهم لم ينسوا أهمية التحليل في اللوحة. فبعد عامل التحليل اللوني من قبل الانطباعيين جاءت فكرة تحليل الشكل بخطوطه وزواياه، فجاء ذلك خطوة متقدمة، ولكنها مكملة، على عكس ما كان يعتقد.

لم يهرول الأنسي وراء اللحظة الهاربة كما فعل الانطباعيون. هذا الزمن الفالت جعلهم في لهاث دائم. يبدأ الانطباعي لوحته، ويعود إليها ليكملها في نفس الوقت الذي بدأه دون الاعتماد على العمل داخل المحترف. وتدوين درجة اللون البارد ونسبته إلى الحامي كانت تختلف في الصباح عنه عند المساء. هذا ما حدا بهم لرسم الموضوع الواحد في عدة لوحات في أوقات مختلفة.

هذا الزمن أين نجده عند الأنسي؟

الرسم كان هاجسه. يرسم بالألوان وبتدرجات الحد الأدنى، ولا يلوّن.

شمس اللون أشرقت، ولكن إشعاعها لم يصل إلى لوحة عمر الأنسي صريحاً. لم يستطع تخطي الحجاب المظهري للأمور. حوالي الستين عاماً على وجود الانطباعية حيث درس، ولم يعن له اللون أكثر من مظهر براني.

اللون لم يكن هاجسه، ولن يدخل في لوحته كأبجدية تنفرد بها اللوحة.

الرمادي يحل له أي التباس في اللوحة ويخرجه من أي ورطة.

هل هذا إذن تقشف في الحالة اللونية؟

للتقشف اللوني رؤى، منحى ما. ربما ثورة، ربما اعتكاف.

اعتكاف مورندي (Giorgio Morandi) [٣٠] جاء ميتافيزيقياً

وثورة كلين Kline كانت تلقائية (Gestuelle)[٣١].

تقشف الأنسي اللوني هزّنا في أحيان كثيرة فأغرانا.

لكنه لم يجعلنا نشك ولم يقلبنا.

تقشفه اللوني كان تقريرياً يقينياً وصفياً:

التقشف اللوني لصخور ميرويا كان افتقاراً لا اختياراً «فالتاج في صخور ميرويا ١٩٤٩ ماذا قالت في حيثياتها وفي زمنها اللوني، وماذا أضافت للتاج في صخور ميرويا سنة ١٩٦٨؟»

الوان رمادية حامية من أعلى الصخرة إلى قاعدتها تخضع للعبة الظل والضوء التي أتقن الأنسي رصدها.

الرمادي المزهر عندما ينقلب إلى بارد يسيطر كما سيطر في لوحة أخرى.

لم يكن هنالك من فلسفة وراء لون الأنسي لأن قلقه كان محدوداً، بحدود الانفعال بواسطة عينيه.

لم نجد غوصاً من أجل الاستكشاف والتحليل ليؤلف من بعدها رؤى.

ففي حديث صحافي أجرته معه الكاتبة املي نصر الله:

- «والفن الحديث، ماهو رأيك فيه؟

- شوها الفن التجليط؟»[٣٢]

وجاء الزمن ليثبت أن هذا الفن المرفوض عند الأنسي في ذلك الوقت، كان الزمن الذهبي للفن بحالته التفتيشية التجريبية التي تميزت بالغليان. ورأيه جاء دون الاستناد إلى شرح ما، أو أدلة للقراء الذين هم بأمس الحاجة لرأي نيّر.

لم تكن سمة الرفض عند الأنسي جزئية لتقوية القبول بجزء آخر، أو لإيجاد بديل. بل على العكس كان رفضه سكونياً كمن يخاف على قدراته الممكنة من الهدر .

فالممكن عند الأنسي كان متوافراً، ولكن قوة الضغط الهامدة كانت تمنعه من تحولها إلى قوة فاعلة، إلا ما ندر في انفلات وكأنه مرغم.

اللون المزهر ١٩٣٨

هذه اللوحة التي هي رمز لهذه العفوية المضغوطة داخل الأنسي، لم تخضع لمعايير رفضه لأنها كانت رفضاً لرفضه. حكت قصتها ومعاناتها في داخله. أعلنت عصيانها، لتعلن شبابها الربيعي الحالم بتماهي أغصانها مع الأفق بنور داخلي أذابها. شباب واثق مع ثبات جذوعها الغامقة التي أعطت، مع الأرض، المزهوة المتينة، للخيال جذله دون جزع. متانة هذه اللوحة في عفويتها حيث يعلن الفنان عن ذاته وحاجاتها دون رادع العقل والذاكرة. إغراء الأصفر استطاع أن يثبت أمام رصانة البني الغامق، فشكلا مجتمعين «الأرضية الجذابة لمتعة التحليق مع إضاءة زهر اللوز الذي غنّ من المتعة حتى نشوة انعدام التفاصيل». (لوحة رقم ٣٩)

هذه العفوية التي شكلت عند بعض الفنانين عماد حياتهم الفنية:

«ليس هناك من مسافة أو تمييز بين الوعي المحسوس والتعبير العفوي، هذه الخاصية الوحشية مستندة إلى الفلسفة الحديثة وإلى حدسية برغسون وكروس»[٣٣].

كيف يعالج الأنسي حالة مماثلة لحالة اللوز المزهر عندما يفقد هذه العفوية؟

شجرة لوز مزهرة ١٩٣٨

في هذه اللوحة حرمنا من حالة الشجرة لنكون أمام شجرة. ومن متعة عطاء الأرض لنكون أمام أرض صماء. شجرة تحس بالغربة تلفها من الخلف بشجرة ذات لونية داكنة لها نفس الاستدارة لشجرة اللوز دون أي مبرر لخطين متوازيين متناقضين لونياً متماثلين حركياً، ومن الأسفل بلون لا يقيم أي حديث مع الشجرة بل يتآمر مع الخلفية لمنع شجرة اللوز من الوصول إلى القرية وإلى الأفق البعيد كأنها سجينة. (لوحة رقم ٤٠)

هذه العفوية تكبر كلما بعد الفنان عن مواضيع الطبيعة.

فكلما غاصت عيناه في الداخل، كبر الارتجاج في العلاقات اللونية حتى والتأليفية. فإغراء الطبيعة

كان فعالاً حتى انها أسرته ولم يأسرها.

قطيع الجمال (المقامة الثانية والثلاثون)

تتداخل الحواس، نرى جمال الألوان وتناسقها. نسمع ذبذبات خطوطها العامودية والمتمايلة. تتواتر، ترتفع وترتقي في حنيات راقصة مشعة حتى النشوة. (لوحة رقم ٤١)

أوجد الواسطي بمعايشتنا لانفعاله حالة مغايرة من الحالة الأدبية تنبع من المواد التي بين يديه (الخط واللون والقيم)، ربما أسمى، ربما أبعد، ولكن الأكيد أنها أسست لحالة إبداعية عمقت التجربة التشكيلية.. جذورنا متينة متانة الخطوط العامودية. حالة الارتقاء مع خطوطه المقوسة الحنونة، جعلتنا لانعي أين نحن ولا من نحن: لكل مقامة تأليف، ولكل تأليف رواية.

اللمسة والتأليف عند الأنسي

لم نميز كثيراً بين رؤية الأنسي للوحة قبل ذهابه إلى باريس أو بعد هذه الفترة.

فدرب الآلام وفي القدس هي أعمال نفذت في عامي ١٩٢٢، و١٩٢٣، والغوطة سنة ١٩٣٥. لم تتمايز لا من الناحية اللونية، ولا من الناحية التأليفية إلا ما ندر.

الاكتفاء عند عمر أنسي كان عاملاً أساسياً في الاعتماد على إحساسه.

الدنيا تنتهي عند حدود الفزالتين والطبيعة المحيطة بالفنان. حتى الطبيعة لم تتنوع إلا بناء على نصائح بعض المقربين.

الترحال عند أنسي لم يكن وليد حس الاكتشاف، بل بعض الظروف ساعدته على التنقل.

ففي زيارة له إلى الأردن سافر بناء لتلبية دعوة من نسيب له، صهره فيما بعد، الذي كان السكرتير الأول في قصر الأمير عبدالله [٢٤].

كان يبحث عن نسيان الامه عبر الذهاب بعيدا لاكتشاف جمالية القرى النائية وفق نصيحة صديقه النحات يوسف الحويك، الذي شجعه للذهاب إلى منطقة دير القمر للتفتيش عن مواضيع جديدة.

وبعدها توالت نزهات ورحلات الأنسي إلى الطبيعة، وكان ذلك بدافع التنويع في اسم الموضوع. لم يعرف القلق طريقه إلى فكر الأنسي، فالقلق تكمله المغامرة لكي يثمر فيولد قلقاً آخر وهكذا. فالجرأة بحد ذاتها لم تكن بحوزة الفنان.

اللمسة اللونية لديه كانت طيعة لركونه، على الرغم من أنها كانت في بعض الأحيان سميكة سمح فيها لشعيرات الريشة أن تبرز، كمن يبوح لنفسه بسره.

إن لهذه اللمسة مكانها المحدد، لا تستطيع التنزه في أرجاء اللوحة.

العقلانية قد حددت لها مكانها. هذه العقلانية التي بزواجها مع إحساس الفنان زودت اللوحة بإحساس متوازن أفقده في أحيان كثيرة نزوته التي نفتش عنها. فهو يضحي مثلاً بأية علاقات لونية من أجل الإيحاء بالمنظور. فتذوب الألوان حتى لو انفصل التأليف وعدنا خائبين لا مبالين.

فهذا التوازن وإن زود اللوحة بالركائز الأساسية من خطوط عامودية وأفقية ومنحنية، فإنه بالمقابل يحرمنا حقنا في المتعة (الشعطه) التي من دونها يفقد العمل الفني قدرته على إدخالنا (عالم الرعشة) كي نتآلف معها ويصبح الانتقال إلى رعشة جديدة أمراً مطلبياً، وهكذا يصبح الفن حالة من الارتقاء.

فالأنسي لم يتقن التأليف «الخربطة». كل شيء مدروس متقن.

Turner [٢٥] ليعطي لأعماله هذه النكهة كان يلجأ إلى المبالغة في بعض الألوان «دخان أسود، أو احمرار الشمس، أو اصفرارها، أو حركة غير عادية لمركب في البحر».

كل هذا لكي يحكي لنا استحضار المستقبل الذائب في المنظور، وكأنه لحظوي، واستذكار الماضي المتأخر عن قطار اللوحة في حلة الحاضر، يجمع حنين الماضي والشوق إلى المستقبل مع بهجة الحاضر.

ففي لوحة الحولة ١٩٣٤

يشدنا أول اللوحة بلونه الترابي الحامي، وبضربته العريضة.

نُثار، نتهيأ، نشحذ الهمة لكي نتابع، وإذ بنا نرتد مع رماديات باقي اللوحة حانقين.

لماذا كل هذه القوقعة في أول اللوحة؟ ألأن المنظور فرض نظامه علينا وكفى؟

فأثر اللمسة اختفى في النصف الثاني من اللوحة.

تحليل لتأليف

زاوية في رأس بيروت ١٩٣٥ - ١٩٣٨

لمسة حرة انسابت من قتامة الوان شغلت الحيز الأكبر من اللوحة. نحس بهذه اللوحة بمعنى الانعتاق بآمال صافية تأخذنا بعيداً مع نقاء الأزرق، وحياة الزهري المؤاخي للبحر. (لوحة رقم ٤٢)

نحس بهذا الزخم لوناً ولمسة.

فحوّل الساكن إلى متحرك مع الألوان الفاتحة التي تتابع صداها في الزاوية اليسرى من اللوحة، بعد خطوط شغلت حيزها بهمس يائس من أفقية ومنحنية وعامودية (القسم الأول من اللوحة).

نخرج من هذه اللوحة ونحن نتنشق صفاء الحزن - النعمة.

ليت ذلك تكرر دائماً عند الأنسي.

طبيعة صامتة

هذه اللوحة بتأليفها الجامد: كتلة عامودية داكنة مع كتلة افقية اكثر قتامة تؤلفان مع باقي لوحة ألوانها فاتحة مع الحيز الأبيض الكبير، دون أن يحرك ساكن إن كان في بداية اللوحة، أو في منظورها حيث البحر والنخيل وبعض البيوت. الخوف المنظوري جعله ربما يكتفي بتأليف جعلنا نتسمر في مكاننا، ونغمض أعيننا غير محتملين ثقل هذه الألوان الرابضة على باقي الألوان الهادئة. (لوحة ٤٣)

أن نعرف ذاتنا من خلال الإقرار بنواقصنا أبقى لنا من الافتخار، بما لدينا من حد أدنى أو تغشية عيوننا. فالاعتراف بالأزمة دليل عافية.

نحن في أزمة كما هو حاصل الآن وليس الفن. الفكر في أزمة وليست أداة التعبير.

– لماذا إذن نفتح أبواب محترفاتنا، ونقفل أبواب فكرنا؟

– نخاف من الريح.

– ربما يحمل المطر.

– وربما الغرق!

– ألف مرة، أن أغرق مرتوية على أن أموت عطشى.

لنفتش عن لحظات ارتوائنا الفكري ولو غامرنا.

«البعض تابع مغامرته في العقد السابع، عاتبوا الجسد على تأخره في تلبية الفكر «اضطرابات دماغية تنتابني بشكل يكاد يفقدني صوابي... ترى سأصل إلى ما أصبو إليه، وما عملت عليه طويلاً.»[٣٦]

لم إذن نهرم ونحن في العقد الأول؟

سعة الأفق تنادينا لنغرس في تربتها آمالنا وأحلامنا، لنسقيها شعراً وفلسفة، موسيقى ولوناً...

تجارب مازلنا نشهد لها بالسمو في تاريخنا الإنساني. لنتعلم قراءتها بتعلم أبجدية هذه التجارب.

فتطور علم الرياضيات عند العرب كان له الأثر الكبير في جل إنتاجه، وخاصة المعماري الذي يعتبر من أجمل معماريات العالم مع ما رافق العمارة من تزيين.

كل ذلك شكل حالة في تمجيد الوحدة الكلية، بانحناءات متناهية الحركة متماهية العدد لتصل إلى نقطة واحدة في أعلى القبة. (اللوحتان ٤٤ و ٤٥)

تراصف الأعداد اللونية: اللازوردي قرب النيلي قرب الزمردي، وبطريقة حسابية هندسية كيف يوصلنا إلى متعة العالم السامي.

مثلثات، مثمنات، مربعات، تسبح وتدور وتذوب في حلم الوحدة.

أقف أمامك قاصدة عدك! أرقاماً سحرية، أغدو معك عالماً بعيداً، ذاكرة ممحوة، ضوءاً كلياً.

«يا عبد الحرف لغات وتصريف وتفرقة وتأليف وموصول ومقطوع ومبهم ومعجم وأشكال وهيئات، والذي أظهر الحرف في لغة هو الذي صرفه، والذي صرفه هو الذي فرقه، والذي فرقه هو الذي ألّفه، والذي ألفه هو الذي واصل فيه، والذي واصل فيه هو الذي قطعه، والذي قطعه هو الذي أبهمه، والذي أبهمه هو الذي أعجمه، والذي أعجمه هو الذي أشكله، والذي أشكله هو الذي هيأه، ذلك المعنى هو معنى واحد، ذلك المعنى هو نور واحد، ذلك الواحد هو الأحد الواحد» [٢٧].

الهوامش

(١) ملحمة كلكامش، الدكتور سامي سعيد الأحمد، اللوح الحادي عشر، ص ٥٢٢.
(٢) ص ١١٣ George Bataille Lascaux (Skira)
(٣) .Venus de Willendorf
(٤) في السادس عشر من نيسان ١٩١٢: «اترك العمل الآن، رهافة مطلقة تسري بي، زابتني اماتاً، اللون يعبق بداخلي، يمتلكني، أعرف ذلك، إحساس باللحظة السعيدة: اللون وأنا واحد، أنا ملوّن»، ص ٢٨١ - ٢٨٢. Le journal (Grasset)
(٥) Delacroix فنان فرنسي (١٨٦٣ - ١٧٩٨)
(٦) August Macke فنان ألماني (١٩١٤ - ١٨٨٧)
(٧) الأكواريل مادة تطبع بالماء، ولنجاحها تستوجب ورقاً خاصاً بها، وحتى فرشاة شعيراتها ناعمة ومرنة. واللون لا ملمس له على الورقة كما الغواش مثلاً.
(٨) في حال وضع لون بقرب لون آخر دون أن يجف الأول، يتداخلان بعضهما ببعض ويولدان لوناً ربما لا نرغب فيه. فالتصحيح صعب وبعض الأحيان مستحيل. فعلينا إذن أن ننتظر جفاف اللون الأول حتى نضع اللون الآخر بقربه.
(٩) نستطيع تطبيق تقنية الأكواريل حرفيا بالمادة الزيتية، وذلك مع تمييع اللون بمادة التربنتين Térébenthine de Sapin. وحتى مع زيت الكتان إذا لمسنا القماشة بالمادة السابقة، والتمة تزداد في الأفق عند إضافة بعض التسلكات اللونية التي تعطي في بعض الأحيان قيمة كبيرة للطبقة التربنتينية من المحافظة عليها.
(١٠) عمر أنسي ١٩٠١ - ١٩٦٩، بيروت، ص ٢٥.
(١١) يمزج اللون المراد إعطاء العمق بواسطته وهنا الأمغر «Ocre» الصفر والمحمّر مع اللون الأزرق فنحصل على لون مغاير تماماً، ولكنه يُغني ويفي بالمطلوب.
(١٢) عمر أنسي سافر إلى باريس سنة ١٩٢٧ من قبل وزارة المعارف العامة بمنحة دامت ثلاث سنوات فدرس في أكاديمية جوليان Ju-lian (ص٢٠ من كتاب عمر أنسي).
(١٣) البارد الممزوج مع اللون الأزرق، والحامي الممزوج مع الأصفر ومع الأحمر.
(١٤) قول لصديقه الفرنسي الفنان جورج سير، ص٨ من كتاب عمر أنسي.
(١٥) Robert Delaunay فنان فرنسي (١٩٤١ - ١٨٨٥)
(١٦) روبير ديلوني التكعيبية ترجمة هنري زغيب.
(١٧) غيوم أبولينير (الشاعر) التكعيبية ترجمة هنري زغيب، ص١٠.
(١٨) الفيلسوف مالبرانش التكعيبية ترجمة هنري زغيب، ص٩.
(١٩) براك فنان تشكيلي التكعيبية ترجمة هنري زغيب، ص٩، دار عويدات.
(٢٠) Giorgio Morandi فنان إيطالي (١٩٦٤ - ١٨٩٠)
(٢١) Franz Kline فنان (١٩٦٢ - ١٩١٠)
(٢٢) مجلة الصياد سنة ١٩٦٦.
(٢٣) ص٢٤ Le fauvisme. Jean Leymarie Skira
(٢٤) ص ٢٩، كتاب عمر أنسي.
(٢٥) William Turner فنان إنكليزي (١٨٥١ - ١٧٧٥)
(٢٦) ص ٣٢٦ Cézanne: Correspondance في رسالة وجهها سيزان إلى الفنان التشكيلي اميل برنارد (Emile Bernard) وذلك قبل وفاته بقليل ٢١ أيلول ١٩٠٦، وتوفي في ٢٧ تشرين الأول ١٩٠٦.
(٢٧) مخاطبة ٢٢، ص١٧٨ من كتاب المواقف لمحمد بن عبدالجبار بن الحسن النفري، ويليه كتاب المخاطبات له أيضا، مكتبة المتنبي، القاهرة.

فهرس اللوحات*

(٣١) ذاتية. ١٩٣٤. زيت على خشب معاكس. ٥و ٢٩×٣٢ سنتم

(٣٢) قطاف الزيتون ١٩٨٥. مائية. ٤٢ × ٥و٥٨ سنتم

(٣٣) قطاف الزيتون ١٩٥٤. زيت على القماش. ٥ و ٧٢×٩٢ سنتم

(٣٤) طبيعة صامتة مع التفاح ١٩٣٤. زيت على مازونيت. ٤٦×٦٠ سنتم

(٣٥) شارع في سوريا ١٩٢٥. مائية. ٤٧×٣١ سنتم

(٣٦) مشربية على شارع ضيق ١٩٢٥. مائية. ٣٥ ×٥٠ سنتم

(٣٧) Impressions of Arabia. Thierry Manger.

(٣٨) طبيعة صامتة ١٩٣٢. زيت على خشب معاكس. ٥و٣٥×٤٠ سنتم.

(٣٩) اللوز المزهر ١٩٣٨. مائية. ٥و٣٤ ×٥و٤٩ سنتم.

(٤٠) شجرة لوز مزهرة ١٩٣٨. زيت على القماش. ٦٠ × ٧٠سنتم

(٤١) قطيع الجمال (المقامة الثانية والثلاثون) للواسطي:

Skira. a peinture Arabe. Richard Ettinghausen.

(٤٢) زاوية في رأس بيروت ١٩٢٥ - ١٩٢٨. زيت على خشب معاكس. ٣٩ × ٤٠ سنتم

(٤٢) طبيعة صامتة ١٩٢٩. زيت على القماش. ٣٧ × ٤٥ سنتم

(٤٤ و ٤٥) Kunst des Islam. Mittelasien. G.D.R. by Veb E.A. Seeman.

* الصور مرقمة حسب ترتيبها في ملحق اللوحات في نهاية المحور.

يحيى التركي
رائد الرسم التونسي

علي اللواتي*

إن إطلاق لقب «أبو الرسم التونسي» على الفنان يحيى التركي يكتسي أكثر من معنى بالنسبة إلى التاريخ الثقافي بتونس، فقد تزامن عمل هذا الرسام مع تنامي الوعي بضرورة الحفاظ على مقومات الهوية الوطنية في مواجهة الحضور الاستعماري، واعتبر الرأي العام أعماله، بصرف النظر عن مضمونها، شكلا من أشكال التعبير عن انبعاث الشخصية التونسية، وضربا من النضال في سبيل تثبيتها. وكان للأوساط المثقفة التونسية دور هام في بناء أسطورة يحيى التركي كرسام وطني في بداياته على نحو تبرره الحماسة الايديولوجية أكثر مما يسنده التحليل الرصين لأعماله، فكانت الصحافة المحلية تخلع عليه شتى الألقاب الرنانة منها «رفائيل تونس»، وتثني على عبقريته الفنية، وتتهم الهيئات الثقافية الاستعمارية بتجاهله، وعدم منحه التشجيعات التي كانت لا تبخل بها على أمثاله من الرسامين الأوروبيين.

* باحث من تونس .

والواضح أننا لا نصادف ضمن مبررات الاحتفاء بيحيى التركي كأحد أهم ممثلي الثقافة الوطنية، وعيا بالطرح التشكيلي أو المضمون الجمالي لأعماله. فلماذا اختيار يحيى التركي كبداية للحركة الفنية التونسية الحديثة بينما سبقه رواد آخرون إلى الظهور مثل احمد بن عصمان، والهادي الخياشي، والجيلاني عبدالوهاب؟ وما المقصود بالضبط من عبارة «أبوالرسم التونسي» وأي أبعاد فنية - تشكيلية، وثقافية - اجتماعية تتضمنها بالرجوع إلى سيرة الفنان وأعماله؟ لاشك أن نضالية الأوساط الوطنية هي التي دفعته دفعاً إلى تقمص دور الفنان الوطني، والتمادي فيه مما ساعده على الوعي بموقعه من الوسط الفني في العشرينيات كرائد ضمن رواد قلائل اقتحموا مغامرة الرسم المسندي، ثم كفنان تونسي مبتدئ، وسط غالبية كبيرة من الفنانين الأجانب النشطين في إطار المؤسسات الثقافية المختلفة، ومنها المعرض السنوي للصالون التونسي، ورغم انعدام الدراسات المدققة حول أعمال يحيى التركي، فإنه بالإمكان التأكيد أن فنه - بما يميزه من خصائص موضوعية وأسلوبية - لم يكتمل إلا بعد الحرب العالمية الثانية. وليس بالإمكان الحديث عن هوية تونسية في مستوى الطرح الفني قبل تلك المرحلة، وبذلك يكون تطور تعبيره «مضمونا وشكلا» نحو صيغ ذاتية، قد امتد على نحو عقدين من الزمن.

نشأت الحركة التشكيلية التونسية الحديثة مع بداية القرن الحالي في سياق الحياة الثقافية الاستعمارية، في إطار مؤسسة الصالون التونسي الذي كان يعرض سنويا أعمال فنانين من المستوطنين الأجانب، أو من البلاد الأوروبية، وبخاصة من فرنسا. وإذا استثنينا أحمد بن عصمان، والهادي الخياشي اللذين كانا يمارسان الرسم خارج القاعات الفنية، فإن رواد الفن الحديث بتونس مثل: الجيلاني عبدالوهاب، ويحيى التركي، وعزوز بن الرايس وعلي بن سالم، وحاتم المكي، وعمار فرحات قد انطلقوا جميعا من الصالون التونسي، وكان أولهم الجيلاني عبدالوهاب الذي عرض به بداية من سنة١٩١٢. غير أن نشاطه لم يكن له تأثير يذكر في الحركة التشكيلية التونسية بسبب هجرته المبكرة سنة١٩١٤ إلى فرنسا، وإقامته بها حتى وفاته سنة١٩٦١. وقد طبع ذلك رسومه بأجواء مدرسة باريس أسلوبا ومحتوى، بمعزل عن واقع الرسم التونسي الذي وضع ملامحه العريضة وطور صيغه يحيى التركي، ومن ظهر بعده من الرواد.

ولد يحيى بن محمد بن الحاج رجب التركي بتونس سنة١٩٠١ في أسرة يعود أصلها إلى جزيرة جربة، وبدأ تعليمه في الكتاب، ثم تابع الدراسة الابتدائية في فرعي المدرسة الصادقية ومعهد كارنو الفرنسي. وقد منعه المرض من مواصلة تعليمه الثانوي بالمدرسة العلوية، وبعد ذلك عمل موظفا بإدارة المالية، وعرض محاولاته الأولى في الرسم بصالون الخريف سنة١٩٢٢. ويرد اسمه سنة١٩٢٣ في دليل معرض الصالون التونسي مع ذكر لوحتين له: «حنية في سوق الحجامين»، و«ميدان باب السويقة». ولفت هذان العملان اهتمام بيير بوايبه، مفتش الفنون الجميلة، ومؤسس مركز الفن، (مدرسة الفنون في ذلك الوقت) فعرض عليه منحة دراسية لمزاولة تعليمه في المركز، وقبل يحيى العرض، وترك وظيفته في إدارة المالية. غير أنه لم يبق بمركز الفن طويلا، واختار ممارسة الرسم على نحو عصامي معتمدا على موهبته الذاتية، مستلهما من تونس العتيقة، وأجوائها الشرقية مواضيع تنبض بالحياة، مما لا توفره الدراسة الفنية الأكاديمية. وكان يحلو له التنقل بين دروب المدينة القديمة وأزقتها على غرار الرسامين الأجانب المولعين بنقل مشاهدها الملونة الأصيلة.

وقد احتفلت الصحف التونسية مثل: «العصر الجديد» و«الاتحاد» و«الصواب» ببدايات يحيى التركي الفنية، وذلك في معرض الحديث عن بدء اهتمام التونسيين بالفنون، وعن ندرة الفرص المتاحة أمام أصحاب المواهب منهم للمشاركة في المعارض الفنية. وسرعان ماتحول الفنان إلى أحد رموز الثقافة الوطنية، وترامى ذكره فيما بعد إلى ماوراء الحدود، فتحدثت عنه الصحف العربية مثل «اللطائف المصورة» المصرية (نوفمبر ١٩٣١)، و«الصباح» المصرية (نوفمبر١٩٣٤)، و«السعادة» المغربية (ديسمبر ١٩٣٤).

وانبرت الصحافة المحلية أكثر من مرة للدفاع عنه، واتخذت من وضعه كرسام تونسي مهمش، ذريعة لتكثيف انتقاداتها للسلط الاستعمارية، من ذلك احتجاج جريدة «صوت التونسي» الصادرة باللغة الفرنسية في مايو ١٩٣٠ على كون يحيى التركي «هو الرسام الوحيد في البلاد التونسية الذي لم تقدم الدولة له أي عون»، مما حفز تلك السلط على شراء إحدى لوحاته من معرض الصالون التونسي لسنة١٩٣١ ، وعبرت جريدة الصواب في شهر مارس١٩٣٦ عن الأسف لتميز بعض المصالح الإدارية، ومنها بلدية تونس، وتجاهلها ليحيى التركي. إذ لم تشتر منه سوى عمل واحد على امتداد عشر سنوات، رغم توفرها على ميزانية لدعم الفنون.

وبصرف النظر عن الهالة التمجيدية التي أحيط بها يحيى التركي عند ظهوره، فإن أهميته في تاريخ الفن التشكيلي التونسي تتمثل في كونه أول رسام تونسي بالمعنى الشامل للعبارة، حيث كان فنانا محترفا يواجه ظروف مهنية صعبة محاولا الظفر بموقع قدم في سباق صعب يقصي التونسيين ويهمش رؤيتهم للحياة. ولم يكتف يحيى التركي مثل الهادي الخياشي برسم الصور الشخصية لأعيان المجتمع، أو بتزويق صالوناتهم، ولم يقدم مثل عبدالوهاب الجيلاني على قطيعة مع الواقع المحلي، بل اختار التفاعل مع الواقع الاجتماعي خلال سلوك الفنان ورؤياه الخاصة واختياراته الذاتية. وكان بذلك نموذجا للمواجهة وتحقيق الذات وتحرر التجربة، إضافة إلى تأسيسه للحرفية في الفن. وقد نسج على منواله الفنانون التونسيون، من الرواد ومن تبعهم.

وفعلا، لم يكن الطريق الذي اختاره يحيى التركي ممهدا - سهلا- مثلما كان أمام غيره من الفنانين الأجانب. كانت فرص العرض نادرة خارج المواعيد السنوية للصالون التونسي، وقد رأينا أن لجنة شراء الأعمال الفنية لم تقتن له سوى في مناسبة وحيدة بعد عشر سنوات من بداياته. ودفعه ذلك إلى الهجرة مرة أولى سنة١٩٢٦ إلى فرنسا، والإقامة بها سنتين، لا نعلم شيئاً عما فعله خلالهما. وفي سنة١٩٣١ عاد إلى فرنسا بمناسبة المعرض الاستعماري، وأقام في حي مونبرناس بباريس، حيث اختلط بالأوساط الفنية وخاصة بأعضاء مدرسة باريس أمثال: ماتيس وديران وماتسيو وسوتين وماركيه. وكانت له هناك علاقة بامرأة تشتغل عرافة واسمها بيرت، من مدينة روبية بشمال فرنسا، فأقام معها قرابة الأربع سنوات تطورت خلالها تقنياته ورؤيته التشكيلية، وتعد من أخصب سنوات حياته، وقد ساعده طبعه الاجتماعي ومزاجه المنشرح على الاندماج في جو مونبرناس الصاخب الفكه اللاهي، وإثراء مخزونه من التجارب الفنية واستكمال شروط نظرته الفردية إلى الأشياء.

كان يحيى يقضي وقته بين عمله كعون استقبال في محل صديقته العرافة بيرت، وبين التجوال على ضفاف نهر السين، باحثا عن موضوع مناسب ينصب أمامه مسنده. كان يرسم المناظر الباريسية بروح شرقية، محاولا تطبيق توجيهات صديقه الرسام ماركيه الذي لم يبخل عليه بالنصح والتشجيع. ووجد في إقامته الباريسية ما افتقده طويلا في تونس: الصداقة، ورحابة الصدر، والآفاق المفتوحة لتطلعاته كفنان يحلم بتحقيق ذاته. وسنحت له فرص للعرض بـ«صالون المستقلين» و«صالون الخريف»، كما أقام معارض خاصة بقاعة تيديسكو في باريس (١٩٣١)، وبفندق نيغريسكو بمدينة نيس (١٩٣٤)، وكذلك بمدينة ليل، كما أرسل في تلك الفترة أعمالا إلى روما والقاهرة.

وفي بداية سنة١٩٣٥، عاد يحيى التركي إلى تونس بعد أن رفض الانتقال إلى روبيه، والإقامة فيها مع بيرت، في إثر وفاة والدها، وكرس جهوده لفنه مشكلا ملامح عالمه المعروف، المستلهم من أجواء مدينة تونس العتيقة ومن عادات أهلها وحياتهم اليومية، وعادت شخصيته وأعماله مرة أخرى محل اهتمام النخبة المثقفة، واعتبر نموذجا للرسام التونسي المكافح من أجل إثبات الهوية وإقامة الدليل على قدرة التونسيين العرب على الرقي الفكري والفني، مما يؤهلهم - عن جدارة - لافتكاك حريتهم السليبة. وفي المستوى الفني بدأت تتبلور في أعمال يحيى التركي بوادر نزعة فنية ذات موضوعات متواترة ومعالجات تشكيلية مستقلة عن الأساليب السائدة بين الفنانين الأوروبيين.

وبعد الحرب العالمية الثانية، انضم يحيى التركي إلى جماعة «مدرسة تونس» التي أسسها الرسام الفرنسي بيير بوشارل، وكانت قد جمعت في نواتها الأولى الرسامين موزس ليفي، وجول للوش، وأنطونيو كوربورا، وعمار فرحات، وعبدالعزيز قرجي، وجلال بن عبد الله، والهادي التركي، ولم تكن جماعة فنية بالمعنى المتعارف، أي ذات اتجاه محدد ونظرية جمالية واضحة، وإنما أتت كمحاولة لتكتيل جهود بعض الرسامين المنادين بضرورة اعتماد مسار حرفي وطرح رؤى ومفاهيم مجددة للممارسة الفنية، وهي بذلك امتداد لجماعات قبلها، قام بتأسيسها بوشارل بمعية موزس ليفي وللوش وكوربورا لخدمة الأهداف ذاتها، مثل «جماعة الأربعة» في الثلاثينيات و«جماعة العشرة» في بداية الأربعينيات. ويبدو من خلال أعمال الفنانين المنتمين إلى مدرسة تونس أن مايجمع بينهم ليست التقنية أو الأسلوب، ولا حتى المواضيع، وإنما السعي إلى اكتساب شخصية مميزة تخرج بتجربة كل واحد منهم عن الوصفات الاتباعية السائدة بين الفنانين وخاصة منهم المنتمين إلى مؤسسة الصالون التونسي، وقد سبق لبعض الفنانين مثل بيير بوشارل، وغاستون لوي لومونييه أن حددوا موقفهم بوضوح من الصالون عندما أسسوا خلال الحرب العالمية الثانية «نقابة الرسامين المحترفين» التي رأى فيها ألكسندر فيشي رئيس الصالون - وكان يومئذ رهن الاعتقال في أحد المعسكرات الألمانية - انقلابا عليه وطعنة خائنة في جنب أقدم المؤسسات الفنية في البلاد. لم يكن إذا لمدرسة تونس نظرية جمالية أو طرح تشكيلي مستحدث، وسنرى أن يحيى التركي الذي كان له موقع ثانوي داخل الجماعة إبان تأسيسها، سوف يقدم لها تلك الصبغة المميزة التي أعوزتها في بداياتها، وستتطور ممارسات فناني مدرسة تونس لاحقا، وخاصة بعد الاستقلال، نحو استلهام العناصر الموضوعية والتشكيلية، لعالم يحيى التركي.

وفي سنة ١٩٥٦، ترك بيير بوشارل رئاسة مدرسة تونس ليحيى الذي استمر فيها حتى وفاته. ووافقت تلك الفترة بناء الدولة التونسية الناشئة، وبداية وضع السياسات لتنمية الثقافة ونشرها. واضطلعت الجماعة بدور أساسي في تنشيط الساحة الفنية، ودعم الحركة التشكيلية، ومحاولة تشكيل ملامح فن وطني يطرح الارتباط بالبيئة التقليدية من خلال جرد منهجي لموضوعات «تونسية» متواترة، وهو ما أثار ردة فعل رافضة من قبل الجيل التالي من الفنانين إذ رأوا فيه تضييقا لمفهوم الفن وانحدارا به نحو الفولكلور. ولكن يحيى التركي ومن حوله عبدالعزيز فرجي وجلال بن عبدالله وعلي بن الآغا والزبير التركي، استطاعوا بما لهم من التجربة والوزن الفني من طبع الحياة الفنية بطابع مدرسة تونس، فاكتسبت بفضلهم أسبقية وتجذراً في الحركة الثقافية المحلية، وهي لاتزال تحتفظ إلى اليوم بحضور فاعل وقيمة مرجعية في تاريخ الحركة الفنية التونسية.

كانت الستينيات من أثرى مراحل حياة يحيى التركي حيث شارك في معارض عديدة منها معرض مدرسة تونس بالقاعة البلدية للفنون، ومعرض «حضور الفن التونسي المعاصر» برواق الكلاريدج، تونس(١٩٦٠)، ومعرض «الرسم التونسي المعاصر» بواشنطن ونيويورك وشيكاغو (١٩٦١)، ومعرض «رسامو مدرسة تونس» بتونس(١٩٦٣)، ومعرض «الرسم التونسي المعاصر» بميلانو (١٩٦٤)، ومعرض «خمسون سنة من الرسم في تونس ١٩١٠-١٩٦٠» بقاعة الفنون بتونس(١٩٦٨)، بالإضافة إلى عدد من المعارض الشخصية، منها معرضه بقاعة الفنون بتونس (١٩٦٠)، ومعرض بالقاعة البلدية للفنون بتونس (١٩٦٨) وهي القاعة التي أطلق عليها اسمه بعد وفاته سنة ١٩٦٩ في إثر عملية جراحية. وقد نظم له في شهر مايو من السنة نفسها بتلك القاعة معرض «تكريمي» بمبادرة من جماعة «مدرسة تونس»، كما نشرت دار الثقافة لابن رشيق كتيبا خاصا بمناسبة الذكرى الثالثة لوفاته، واستمر تقديم أعماله ضمن معارض الجماعة في عامي ١٩٧٠ و١٩٧١ بالقاعة البلدية للفنون، وسنة ١٩٧٢ ضمن تظاهرة «مؤسسو مدرسة تونس» بقاعة الفنون.

إذا ما استثنينا اهتمام أفراد من النخبة بيحيى التونسي كظاهرة ثقافية، وليس كصاحب إضافة جمالية، فإن نشاطه لم يكن يعني الكثير بالنسبة إلى عامة الشعب في العشرينيات والثلاثينيات، وذلك لأسباب عدة منها معاناة التونسيين لشتى أنواع القهر والإذلال المسلط عليهم من قبل الإدارة الاستعمارية، وعدم الانتباه إلى مايمكن أن تضيفه الحداثة الثقافية إلى الوعي بمقومات الشخصية الوطنية. هذا عدا انطلاق الرسم المسندي الغربي الذي كان يمارسه يحيى من مفاهيم وتقنيات غريبة عن الثقافة التقليدية. وإذا كان من الواجب التحري فيما يروى عن مظاهر الرفض والاستنكار لممارسة الرسم في بداياته بتونس، غير أنه من الثابت أن تلك الممارسة كانت تواجه باللامبالاة أو الاستغراب، لاعتبارها من قبيل تقليد الأجانب والتشبه بهم في عاداتهم وسلوكهم. لذلك كان رواد الرسم التونسيون في حيرة من أمرهم بين الوسط الاستعماري الذي يهمشهم، وبين مجتمعهم الذي ينظر إليهم كممسوخ ثقافية، وإلى فنهم كنتاج فاقد لأية وظيفة واضحة. ولكن يحيى التركي ومن تبعه من الرواد كانوا يعبرون عن توق عميق يخامر النخبة إلى اكتساب رؤية ذاتية وبناء شخصية فردية مستقلة عن الأطر الثقافية القديمة، وكان الرسم على الطريقة الغربية يحقق ذلك مثلما تحققه أشكال التعبير الفنية والأدبية والفكرية الأخرى. فمثلما كان يعتبر مجرد ظهور رسام تونسي فتحا ثقافيا، كان السير على خطى الفنانين الأجانب في سلوكهم وإنتاجهم يمثل غاية المرام في نظر الرواد التونسيين،

حتى وإن كان ذلك السير تقليدا لا يسمح بتحديد علاقة واعية بينهم وبين بيئتهم الحضارية، إذ نرى يحيى التركي وغيره يرسمون في بداياتهم شتى المواضيع الشائعة لدى الرسامين المستشرقين مثل: البدويات، والمتسولين ومشاهد المدينة العتيقة أو الطبيعة الصامتة، والصورة الشخصية، والمنظر الطبيعي، من خلال طرح تشكيلي استشراقي فاقد الخصوصية.

وهنا يبرز دور يحيى التركي في دفع الحركة التشكيلية المحلية إلى تجاوز تلك المرحلة الاتباعية، نحو إيجاد حس أو نظرة تونسية خاصة تطبع العمل الفني شكلا ومحتوى، وقد تم ذلك تدريجيا ومن خلال التجربة المعيشة بعيدا عن أي تنظير جمالي أو مذهبية فكرية.

انتقل يحيى التركي إلى فرنسا بزاد محدود من التجربة، وكان ذلك أول لقاء له - بل أول صدام - مع الحداثة. فقد ترك في تونس وسطا تشكيليا يعيش بين مفاهيم بالية خلفها الماضي الاستشراقي وهي السائدة، وبين محاولات قليلة لاهثة للالتحاق بنسق التطور التشكيلي في العالم العربي. والفى نفسه في باريس وسط غليان فني منقطع النظير صحبه أسماء مرموقة في عالم الإبداع، وكانت تلك الفرصة لمراجعة مفاهيمه للرسم، خاصة فيما يتعلق بأهمية التقنية واستقلالية المعالجة التشكيلية عن المضمون. ويعود الفضل في ذلك إلى صحبته لماركيه، وإعجابه بغنائية أسلوب ماتيس، وتأثره بالشرق في مستوى الموضوع، وبالأخص في مجال البحث عن «كتابة» تخطيطية مبسطة، قوامها انسيابية الرقش العربي، بالإضافة إلى معالجة لونية متجانسة تعتمد نقاوة الألوان وصراحتها. وكانت تلك نقلة هامة في وجدانه كإنسان، وفي عالمه كرسام، وبداية وعي بالتراث العربي كأحد ينابيع التشكيل الحديث. وكان الاقتراب من تحقيق ذلك الوعي في مستوى الإنجاز بطيئا، ولم يكتمل سوى بعد الحرب العالمية الثانية، مثلما تظهره دراسة لوحاته القليلة الباقية من مرحلته الباريسية، أو من تلك التي سبقت الحرب مباشرة. وتبرز تلك الفترة تأثرا واضحاً بالانطباعية من حيث تجزئة لمسات الفرشاة، والاهتمام بالمنظر الطبيعي، أو بالمشاهد المدينية، ويدل ذلك على تحرر نسبي من المفاهيم الأكاديمية السائدة لدى فنانين من المستوطنين الأجانب، مثل: أرمان فرجو، وأليكسندر روبتزوف، وغيرهما. ولكن أسلوب يحيى لم يصل بعد إلى صيغته الذاتية المتميزة بوضوح التخطيطات، وبساطة الألوان الصريحة، وظل مدينا بتأثيرات مختلفة لبعض الرسامين مثل جول للوش في بحرياته، أو موزس ليفي في مشاهده المستقاة من أجواء المدينة العتيقة.

عاد يحيى التركي إلى تونس ليجيل النظر في البيئة التقليدية كأنما يراها لأول مرة واكتشف بعين البصيرة بساطة الأشكال، وانشراح الألوان في كل مايلامسه البصر من مناظر طبيعية وعمائر مختلفة وشخوص في إطار حياة تمر كأنها مهرجان دائم ثري بالأحداث والمناسبات والمراسم. إنها حياة التونسيين التي كانت لا تفتأ تسير آنذاك على نسق قديم تحكمه قيم روحية ومادية لاتزال نابضة، وصامدة في وجه الثقافة الاستعمارية الدخيلة. واستقر في ذهن يحيى أن الوعي بالحداثة التشكيلية المتمثلة في اعتماد البساطة الخطية واللونية إنما تتطابق مع تأصله الروحي في المجتمع التونسي، فاقتصر على التعامل مع البيئة القديمة على نحو أبعد مايكون عن التسجيلية الرامية إلى إثبات تفاصيل الحياة والمشاهد والعمائر لإنقاذها من التلاشي، واكتفى باستحضار ماتحفل به من إيقاع ضاحك، وحنين إلى الجذور، وانطلاق للروح التونسية المرحة على سجيتها.

لقد رسم يحيى التركي الواقع التونسي متبعا مساراً حراً، غير مبرمج إن صح التعبير، فلانلمس في أعماله المنحى الإرادي الرامي إلى استيعاب عناصر ذلك الواقع منهجيا، لاستكمال منظومة شكلية تقليدية. إنه يرسم حينا جوقا موسيقيا من أربعة أو خمسة أشخاص في وضع مواجه، وبأسلوب يغلب عليه بعض الجمود أو الفطرية، وحينا آخر يختار مشهداً طافحا بالحيوية لمستحمين على ضفاف البحر، وبعد ذلك يرسم طبيعة صامتة قوية الألوان سريعة المعالجة لقطع من سمك التونة مع الفلفل الأخضر. إن مايجمع بين مواضيع مختلفة كتلك، هو قدرة يحيى على الإيحاء بتونسيتها من خلال روحية ألوانها، واندراجها «إيقاع مستبشر ضاحك».

وإذ يقدم يحيى صورا من المدينة العتيقة مثل: «مقهى القصبة»، أو الدروب والأزقة مع عمائر المساجد والحمامات، فهو أحرص مايكون على تفاعل المساحات اللونية تصادما أو تناغما، مهملا التفاصيل والتطابق الفعلي مع الواقع، ونراه يشحن أعماله بزخم لوني غير معتاد، مبالغا في درجات الأحمر والوردي والخبازي في ثياب الرجال على نحو لا نجده في الواقع. وتمتد تلك الحرية اللونية إلى ضرورات العالم الشكلي ذي الاستقلال النسبي عن النماذج المنظورة وإلى طقوس الفرح الطاغي على نظرة الرسام إلى الحياة، ناهيك أن مشاهد زيارة النساء إلى القبور التي اعتاد رسمها إنما هي أعراس لونية في ضوء ربيعي دائم لا تشوبه أية روح مأتمية.

ولعل بُعد يحيى التركي عن التعقيدات الفكرية، والخطابات المجردة في حياته هو الذي ضمن لعالمه تلك التلقائية المنطلقة، وذلك التحرر اللاهي في الشكل والمضمون. إن أعضاء جماعة مدرسة تونس، أمثال: جلال بن عبدالله، وعبدالعزيز قرجي، والهادي التركي، وعلي بن الآغا، والزبير التركي، مدينون ليحيى التركي باكتشافهم القيم الروحية والتشكيلية للبيئة التونسية. فقد كانت بداياتهم جميعا في السياق الفني الاستعماري، وتلقوا تعليما أكاديميا متحجرا غير أنهم اكتسبوا من الاحتكاك به نزوعه العفوي نحو التمرد على الجمود والتبعية والعودة إلى التجذر في الذات الأصيلة، والتعامل مع روح الأشكال في إطار الحياة التقليدية. والملفت للانتباه أن يحيى التركي لم يدع لنفسه قط هذا الدور الريادي في العودة إلى منابع الذات، وتوجيه الاهتمام إلى القيم التشكيلية المحلية. لقد كان في شغل عن ذلك ببحثه الدائب عن مواضيع مناسبة لانطلاق عفويته المرحة، وممارسة شططه اللوني، ومع ذلك أصبح الإطار الحضاري التقليدي والمناخات التونسية بفضله، وانطلاقا من أعماله، منظومة مواضيع وأشكال طبعت الحركة التشكيلية - ولاتزال - بطابع متفرد مما دفع إلى القول - رغم معارضة جيل لاحق - بظهور فن وطني حقيقي حول يحيى التركي ورفاقه ومريديه. إن مدينة تونس، بمخزونها الحضاري العريق، وتقاليدها المميزة، وأنماط سلوك أهلها، مارست تأثيرا قويا كمرجعية انتماء، على الفنون، واكتسبت حضورا مركزيا في الإرث التشكيلي للرسامين التونسيين حتى من خارج «مدرسة تونس» وانتقل ذلك التأثير إلى فنون أخرى مثل: الأدب والسينما والتلفزيون التي لاتزال تردد إلى اليوم أجواء المدينة العتيقة وصورها. لقد عاب بعض فناني جيل الستينيات أمثال: محمود السهيلي، ونجيب بن الخوجة على سابقيهم المبالغة في الاهتمام بالعالم التقليدي، واتهموهم بالماضوية والفولكلورية، غير أنهم تأثروا بدورهم بالروح التأصيلية الآخذة في السيطرة على الساحة الفنية، حيث بات من الواضح أن اللهاث خلف تقليعات الفن المعاصر

في العالم، لا يغني عن ضرورة البحث في صيغ مبتكرة لمصالحة التشكيل وغيره من الفنون مع الهوية. لذلك نرى نجيب بالخوجة يتجه بعد فترة تجريدية إلى بنائية هندسية تعتمد الخط الكوفي، وتوحي بإيقاع المدينة العتيقة، بينما يصل نجا مهداوي إلى حروفية ذات تأثير بصري يحاكي الحيز الجمالي للنقائش والمخطوطات القديمة، ويستعيد لطفي الأرناؤوط الأطباق النجمية الهندسية للرقش العربي في حيز حديث. وأما محمود السهيلي فيعود إلى استلهام شاعرية المعابر والدروب في المدينة القديمة الغارقة في غبش مفعم بحنين حالم.

لقد انتهى عالم يحيى التركي في آخر حياته إلى حيز لوني متفجر، وتدرجت رؤيته بتأثير من طغيان اللون، إلى شكلانية تتسم بالاختصار والعفوية، فأصبحت شخوصه أكثر نمطية وتكرارا، وتميز إنتاجه بالغزارة، وبشيء من السهولة، وهو مما يعاب عليه، غير أن تحقيقه لنقلة الموضوع الشعبي من فجاجة الطرح الاستشراقي إلى حيوية المعالجة الحديثة، وتأسيسه لنموذج الرسام المحترف في الثقافة التونسية الحديثة، وإحساسه العفوي بعمق الانتماء إلى مجتمعه، كل ذلك يبرر المكانة المميزة التي يحتلها في إطار حركة الفن الحديث بتونس.

فهرس اللوحات*

(٤٦) منظر بحري

(٤٧) الخروج من الحمام

(٤٨) مقبرة الحمامات

* الصور مرقمة حسب ترتيبها في ملحق اللوحات في نهاية المحور.

جواد سليم
الحاضر الغائب

ميّ مظفر*

في عام ١٩٦٤ نشر الناقد الالماني ارنولد هوتنكر دراسة عن الفنان العراقي جواد سليم جاء فيها: «لقد قضى جواد فجاة وعلى شكل كارثة، وان ما خلّفه تُبد بين بغداد واوروبا والولايات المتحدة. والنصب الوحيد العظيم الذي نحته للثورة في بغداد لا يكفي، بكل ما فيه من روعة، لان يظهر لنا مدى الوانه، ومهارته، ودقته، ونفاذه، وانسجامه المتزن. إننا في حاجة لرسومه المائية والزيتية، ولنحته الخشبي. إن نتاجه ينبغي أن يجمع مرة على الاقل، وان يعرض، ويسجل في سجل خاص، وان ينسخ، لان جواد سليم كان اكبر من فنان موهوب، فقد استطاع أن يجمع بين الفنين الحديث والشرقي، وان يحياهما متحدين، وان يخلق منهما معاً نتاجه الخاص الذي يمثل عالماً جديداً للشرق هو عالم الشرق ذاته.. ينبغي الا ينسى، والآ تندثر أعماله، فهي إحدى المنارات التي تسطع بنورها فوق الوهاد المظلمة لعشرات السنين المقبلة في الشرق»[1]

* مستشار فني - دار الآثار الإسلامية - وزارة الإعلام الكويتية.

لم استشهد بهذا القول لكي استعين بمن يقرأ لنا تاريخنا، بل لما رأيته في هذه الفقرة من إيجاز جامع يعينني على تقديم جواد سليم الحاضر الغائب. إذ طالما تمنيت أن أكتب عن هذا الفنان الفذ، ولكن كلما راودتني الفكرة أبعدتها. ذلك أن جواد سليم، شأنه شأن فنون العراق على امتداد عصورها السحيقة، حاضرة في تأثيرها غائبة في مادتها. ففي ٢٣ كانون الثاني (يناير) من عام ١٩٦١ توفي جواد سليم نتيجة نوبة قلبية حادة، داهمته في أثناء تنفيذ المراحل الأخيرة من عمله الخالد «نصب الحرية»، مخلفاً وراءه كماً هائلاً من الأعمال التخطيطية والمائية والزيتية والمنحوتات، مبعثرة كلها بين عواصم العالم، مع أشخاص مروا عابرين، فاستهوتهم ألوانه الشرقية ورموزه العربية الإسلامية، أو مع أصدقاء، ورفاق مهنة، هاجروا أو غادروا العالم، فتسربوا في الأرض شتاتاً، وتسربت معهم شواهد فنه.

لم يغب جواد عن الساحة الثقافية العراقية قط. فلا يعقد مجلس إلا وذكر فيه جواد، ولا تأتي مناسبة إلا وكان جواد حاضرا. يحتدم النقاش حوله ما بين متحمس منجرف بعواطفه، ومتحيز يقلل من شأنه، وبين هذا وذاك يخرج صوت منصف يتحدث باتزان وروية. ولكن مهما اختلف الجمع في شأنه، سيظل عالقاً في سماء العالم العربي نجما ساطعا، وروحاً حية نابضة في قلب الحركة التشكيلية العربية الحديثة.

لم يبق من جواد اليوم غير غرفة صغيرة في مركز الفنون في بغداد تضم بعض أعماله الزيتية والنحتية، ومجموعة تخطيطات كانت وزارة الثقافة قد اقتنتها من أرملته الفنانة لورنا في مطلع الثمانين. فضلاً عن أشياء خاصة به: بعض الكتب الأدبية والفنية. الغيتار الذي كان يعزف عليه، ومقتنيات بسيطة أخرى، وهناك مجموعة من أعماله موجودة لاتزال لدى أفراد من أسرته، وبعض أصدقائه المقربين الأحياء منهم والأموات. وصرنا في هذه الأيام نسمع، بين حين وحين، بأن عملاً لجواد بيع في هذه العاصمة أو تلك، دون أن نعرف حقيقة المصدر. أما البحث عن دراسة وافية شاملة عن جواد سليم وفنه، فلا يكشف إلا عن جهد علمي واحد هو ما قدمه الأديب الراحل جبرا إبراهيم جبرا، الصديق المقرب لجواد، والشاهد على أدق فترات التحول في الثقافة العراقية. فقد رافق جواد كما رافق ولادة الحداثة الأدبية والفنية، وواكب حركة نموها وتبلورها على أيدي روادها من جيل الخمسين. وهناك دراسات أخرى ولكنها، مع الأسف تفتقر إلى هذا الجانب أو ذاك.

ومن أجل إشباع فضولي في التعرف على هذه الشخصية الفذة، لجأت إلى استنطاق من استطعت الوصول إليه من زملائه، وكان لمسعاي هدفان: أن أحيط علماً بتفاصيل الحياة التي مهدت لظهور الحركة الفنية الحديثة في العراق، واكتساب ما يمكن اكتسابه من معلومات عن جواد سليم: نشأته، تجربته في الحياة والفن، من خلال متابعة تاريخه الشخصي غير المدون، واستطعت من هذا الطريق الحصول على قدر وافر من معلومات أولية موثقة على أشرطة صوتية. فضلاً عن ذلك فقد سعدت بالحصول على عدد من الرسائل التي كان الفنان يبعث بها إلى زميله وصديق طفولته الفنان عيسى حنا، في أثناء مراحل دراسته الأولى في كل من باريس وروما، كما أن من أهم وأفضل المراجع عن حياة جواد سليم وفنه التي يمكن استخلاص جوانب منها هو الرجوع إلى يوميات الفنان التي قام بتنقيحها ونشر أجزاء منها، الأستاذ جبرا إبراهيم جبرا. وأخيراً صدر عن دار الجديد - بيروت كتاباً عن الفنان جواد، برواية أرملته

لورنا، وتحرير الكاتبة الصحفية إنعام كجة جي، لم أجد فيه ما يسعفني في الاطلاع على تجربته الفنية، بل جاء يتحدث عن جوانب عامة من حياة لورنا في بغداد، ولعل أهم ما جاء في حديثها وصفها المفصل لظروفه الصحية، واللحظات الأخيرة من حياته.

بوسع المطلع على رسائل جواد ومذكراته أن يلمس حيوية طاغية، تتمثل في انبهاره فيما يراه من مشاهد ورؤى. تحركه أمور بسيطة وسرعان ما تكتسب لديه قيمة فنية تستحق التوثيق، وبلغة عفوية بسيطة، مليئة بالأخطاء، كان يصف ما يشاهد وصفاً حيوياً مؤثراً. تسري الحياة في ثناياه بالقدر ذاته الذي تستشعره من خطوطه السريعة الرشيقة التي يرسم بها، بالقلم، صورة لوجه التقطه بسرعة، أو مشهد من داخل مكان أو خارجه. وكان من أول من عقد صلة الوصل مع معاصريه من الشعراء، وأدخل الفن إلى دواوينهم خلال الأربعين من هذا القرن. فالفن والحياة متلازمان لدى جواد سليم، ووعيه المتنامي بهذين العالمين وعي مشترك غير قابل على للانفصال. فجواد الروح المشتعلة التواقة إلى لمس الجوهر، هو جواد الشاهد على أمة تشرع بالنهوض، وتسعى إلى تأكيد ذاتها من خلال استنطاق تاريخها دون التنازل عن حقها في الانفتاح على حضارات العالم عموماً والعالم الغربي خصوصا. أو لم تكن حضارته في يوم ما منارة أسهمت في بلورة الفكر الحديث؟

نشأته

ولد جواد سليم في أنقرة عام (١٩١٩) من أبوين عراقيين، ولكنه نشأ وترعرع في بغداد. فقد كان والده من أفراد الجيش العثماني، ولكنه التحق بالضباط العرب الذين شاركوا بالثورة العربية التي قادها الشريف حسين بن علي، ثم قاموا بتأسيس دولة عراقية حديثة تحت ظل الملك فيصل الأول رحمه الله. وكان الحاج محمد سليم قد تلقى علومه العسكرية في اسطنبول، كما كان متعارفاً عليه آنذاك، ودرس فن الرسم هناك مع مجموعة من زملائه (٢). وبعد مجيئه إلى العراق، في السنوات الأولى من العشرين، ظل يمارس الرسم هواية، وله أعمال جميلة محفوظة مع المجموعة الخاصة بالرواد الأوائل، في مركز الفنون في بغداد. ومن أشهر أعماله صورة سراي بغداد (١٩١٠)، وهي شاهد على إتقانه فن الرسم، بأسلوب يميل إلى التسطيح، ويجمع بين تقنية الغرب وألوان الشرق.

ويحدثنا الفنان سعاد سليم، وهو شقيق جواد وأكبر منه سناً، عن البيئة الفنية التي ترعرع فيها جواد وإخوته، فيقول: كانت دار الحاج محمد سليم ملتقى النخبة من المثقفين وهواة الفن من مختلف الاختصاصات. وفي مساء كل خميس كانت تعقد في الدار لقاءات يتم فيها تقديم مسرحية، أو أداء للمقامات العراقية، أو قراءات شعرية. وفضلاً عن ذلك كانت تدور مناقشات حول فن الرسم وتقنياته. ففي بيئة كهذه نشأ جواد سليم، فلا عجب إذن أن يصبح متميزاً في فنه الذي أظهر بواكيره في مرحلة الدراسة الابتدائية، في المدرسة المأمونية، كما يشهد على ذلك زميله الفنان عيسى حنا. ولا غرابة أن تتفتح روحه ومداركه على حب الفنون السمعية والمرئية واللفظية والأدائية. أما البيئة المكانية فهي بيئة غنية بالموروث الشعبي. إذ تقع دار الحاج محمد سليم مقابل جامع الحيدر خانة، وهي من المناطق السكنية العريقة آنذاك. ويصفها لنا الفنان سعاد بأنها دار كبيرة مليئة بالعناصر الفنية كالزخرفة (الجصية

والخشبية)، والشناشيل والأبواب القديمة. وفي الدار بئر ونافورة ماء، تحيط بها حديقة (وتدعى البقجة، بالتركية).

يحدثنا الفنان عيسى حنا عن المرحلة الابتدائية في المدرسة المأمونية وعن تميز جواد في الرسم وقدرته على الأداء السريع للموضوع المرسوم، وذاكرته البصرية التي كانت تؤهله لرسم، التفاصيل من الذاكرة، لاسيما رسم الوجوه (بورتريت). وفي هذا المجال يؤكد عيسى حنا موهبة جواد الحرفية والإبداعية. وكان جواد متميزا عن أقرانه في إبداعه الفكري في الإنشاء التصويري، في الوقت الذي كانوا فيه لايستطيعون إلا النقل عن الفوتغراف. ويذكر لنا الفنان عيسى انه حين ذهب مع جواد لأول مرة، إلى داره للتعرف على أبيه وإخوته، وعلى ما يرسمون من صور، رأى فنا لم يكن يعرفه من قبل. ويقصد بذلك أنه تعرف على فن عال في الأداء، فيقول: «مع أنني كنت صغيرا (في التاسعة من عمري، وفي سن جواد)، كنت اشعر أنني أمام مهارة لا أعرفها، وأن مهارة جواد متأتية من هذا الجو الفني العالي الذي يعيش فيه. فقد رأيت صورا لأبيه وأخويه رشاد وسعاد. ومنهم عرفت أن هناك مواد أخرى للرسم غير القلم والألوان المائية، ومنهم عرفت الزيت. لذا وجدت أن ملازمتي لجواد أصبحت مسألة بالغة الأهمية لتطوير ما لدي من قدرة على التصوير. وبقينا متلازمين لا نفترق، ثم عرفني على صديقين حميمين له، كانا معه في الصف، هما نزار علي جودت الأيوبي، وخلدون ساطع الحصري. وحين وصلنا الصف الرابع الابتدائي أو الخامس، جاءنا قاسم ناجي أستاذاً، وتلك كانت بداية لنقلة نوعية لتعلمنا فن التصوير. كان رساماً بارعاً، خبيراً بالتقنيات، وكان يأخذنا إلى سطح المدرسة ليعلمنا كيف نرسم من الطبيعة، ولأول مرة عرفت معنى الظل والضوء في تصوير الموضوع. فاهتم بي وبجواد وبطالبين آخرين، احدهما توفي طفلاً. وأقام لنا مرسماً نحن الثلاثة، وكنا نرسم صور الممثلات، كما كنا نشاهدها في المجلات، وإعلانات السينما التي بدأت تظهر مع دخول السينما في مطلع الثلاثين. وفي تلك الفترة أقيم المعرض الزراعي الصناعي(١٩٣١)، وشارك جواد بتمثال رائع للملك فيصل الأول، ولم يكن عمره يتجاوز الثانية عشرة(٣). في تلك السن المبكرة إذن، كان جواد متمكناً من حرفته في التصوير والنحت(٤).

كما يبين لنا عيسى حنا مدى تأثير الفنان عبدالقادر الرسام عليه وعلى جواد. فقد كانا متبهرين ببراعته الفنية، ومنه تعلم جواد استخدام الزيت ورسم المناظر الطبيعية. أسوة بالفنان القدير. إذ على الرغم من أن والد جواد كان أيضا رساماً، إلا ان جواد لم يشهد تنفيذها، كما ان أخيه الأكبر رشاد كان يستخدم الألوان المائية، وكذلك جواد. أما سعاد فكان يستخدم أقلام الباستيل، ويرسم الكاريكاتير. ومن أوائل الصور الزيتية التي رسمها جواد صورة شخصية لسيدة، كان قد نقلها عن مجلة فرنسية، والصورة من مقتنيات المتحف، ومعروضة في مركز الفنون في بغداد. يقول عيسى حنا: «حتى نهاية الثلاثين كانت ممارسة الفنون عيباً، وكنا نخجل من التصريح بما نعمل. تلك كانت الفترة المظلمة من تاريخ الفن في العراق».(٥)

حين انتقل جواد سليم إلى مرحلة الدراسة الثانوية، وأصبح طالبا في الثانوية المركزية التي تعد من المدارس المتميزة بمستواها العلمي المرموق، ونظراً لكفاءته العالية في الرسم والنحت، تم ترشيحه لنيل بعثة لدراسة فن النحت في باريس، بشرط أن ينهي دراسته الثانوية. وفي عام ١٩٣٨ سافر جواد إلى

فرنسا، ودخل المدرسة العليا للفنون الجميلة في باريس. وعن هذا اللقاء التاريخي لجواد مع عاصمة الثقافة العالمية انذاك، يتحدث جواد، في رسائله التي كان يبعثها إلى أصدقائه، عن انطباعاته الأولية عن مدينة باريس التي وصل إليها في تشرين الأول من عام ١٩٣٨، فيصف شعوره وهو يستقبل مدينة الفن برذاذها الناعم، ومبانيها المحتجبة وراء الضباب، وزحمة الناس فيها والسير، وإحساسه المأخوذ بما سيرى فيقول: «الله يساعدني.. رودان وأبطال الفن الفرنسي». ثم يقول في الرسالة ذاتها واصفا مدرسة الفنون: «أما مدرستنا فبنفسها مدينة يعجز الإنسان عن وصفها. معهد واسع مكون من عدة أبنية كلها قديمة، يكسي الزمن عليها رداء جليلا من السنين. أين ما تدير رأسك تمثال، إما تمثال فني مشهور، أو تمثال أحد الفنانين العظماء... يا أخي شيء يثلج الفؤاد أن يكون الإنسان تحت إدارة ما، أو إرشاد هؤلاء الأساتذة الذين هم قمة الفن وقوة الفن». أما عن دراسته فإنه يصفها قائلا: «رسمي أحسن بكثير من الكل - والحمد لله - ومع الأسف ليس في أتوليتنا (مشغلنا) فتيات أبدا، مع أن أكثر قسم الرسم فتيات، ولن أكون تلميذا رسميا إلا بعد نائيتي الامتحان: امتحان صعب جدا لا يخيفني فيه سوى الدراسات النظرية: تاريخ الفن الفرنسي والثورة الفرنسية والتاريخ القديم كله، الميثولوجيا اليونانية ثم التاريخ الحديث - الأدب الفرنسي وعلم التشريح وغيرها. أكل هذا يمكنني أن أدرسه؟»(٦). ويستشف من رسائله المفصلة أنه انغمر في الحياة الثقافية في باريس منبهرا بمتاحفها وحفلاتها الموسيقية، لاسيما الأوبرا. وكان يعزز رسائله الكثيرة جدا إلى أصدقائه في بغداد، خلدون الحصري وعيسى حنا بالذات، بالرسوم والتخطيطات التي يسجل فيها انطباعاته عن مشاهداته. كانت رسائله صحيفة محررة بمنتهى الحرية، يتحدث فيها دون حرج. أما تخطيطاته التي كان يعزز بها الرسائل من أجل أن ينقل المشهد برؤيته، ويجعل القارئ يحس بها ويراها، فقد كانت جميلة وموحية ومؤثرة، تعكس روحه المرحة، ونزعتها الحسية، بل الإيروتيكية أحيانا.

وبسبب إعلان الحرب، اضطر جواد سليم لمغادرة باريس إلى روما، لاستئناف دراسته هناك. ويقول في واحدة من رسائله الأولى من هناك: «الآن أقرأ عن بعض الآلام.. إن الآلام لا يمكن أن تبتعد عنها.. إنني أحب يا صديقي.. أحب.. لقد رأيت كل ما كنت أتصوره عن الحب، بل أكثر. وكان هذا في أوائل أيامي في روما، المدينة الساحرة الجميلة. ثم بعد مدة قصيرة لم يدم هذا الحب. مات.. من يدري..؟ لا في نفسي، بل عند الفتاة التي أحببتها وأحبتني. لقد أراني القدر كل مشاعر الحب، وكل لذة»(٧). لقد كانت صدمات جواد حادة وسريعة وعفوية مثل جميع انفعالاته الأخرى. ففي مكان آخر من هذه المقدمة التي يصف فيها أحزانه الكبيرة وخيبته، ينتقل إلى وصف حفلة أوبرا حضرها، ويمضي يقارن بينها وبين أوبرا باريس، وغيرها من الأحداث الثقافية المشفوعة بالتخطيطات. وفي رسائله اللاحقة المرفقة أيضا بالتخطيطات والملاحظات والنكت، لاسيما رسمه للشخصيات التي يذكرها، يتحدث جواد عن حياته في باريس: ارتياد مقاهيها، ووصف طرز عمائرها بأسلوب شاعري متدفق. غير أن دخول باريس الحرب اضطره إلى التوجه إلى روما، بناء على طلب الحكومة العراقية، ومن هناك يكتب عن تجربته الجديدة، محاولا أن يجري مقارنات بين هذه وتلك. لقد أردت أن أبين من هذه الاستشهادات أن جواد، حين ذهب إلى أوروبا، لم يقبل بنهم على الفن فحسب، بل على الحياة برمتها.

تكوينه الثقافي

إقامة جواد في كل من باريس وروما لم تكن طويلة، فحين دخلت إيطاليا الحرب اضطر جواد للعودة إلى بغداد من دون أن يكون قد استوفى قسطه من التعليم. وفي بغداد حين عاد عام ١٩٤٠، وجد أن معهد الفنون الجميلة الذي كان قد تأسس في عام ١٩٣٦، قد شرع منذ عام ١٩٣٩ بتدريس فن الرسم إلى جانب فن الموسيقى، وطلب منه الفنان فائق حسن الذي كان يرأس قسم الرسم، بفتح قسم للنحت يتولى التدريس فيه. وهو نشاط ظل جواد سليم يمارسه حتى وفاته، ما عدا سنوات التحاقه ببعثة إلى انكلترا (١٩٤٦-١٩٥٠) لاستكمال دراسته التي بُترت بسبب اندلاع الحرب العالمية الثانية.

لدى استعراض حياة جواد سليم ومنجزاته، يتبين أن الفترة التي أمضاها في بغداد، ما بين عودته من روما وذهابه إلى انكلترا، تعد من أهم وأخصب مراحل حياته. فخلال هذه السنوات تبلورت تجربة جواد وحققت نقلة نوعية في فكره وأسلوبه في الرسم والنحت، نتيجة تفتح مدركاته على قيم جديدة ومفاهيم مختلفة عن تلك التي درج عليها في بداية حياته. فإلى عمله جانب التدريسي في معهد الفنون، عمل جواد بصيانة الآثار في المتحف العراقي بطلب من المربي الكبير ساطع الحصري. وكان الأستاذ الحصري قد عمل على الاستعانة بالفنانين الشباب لاستنساخ القطع الأثرية وترميمها وصيانتها، كل حسب قدرته. وكان عمل جواد سليم في المتحف العراقي في مجال استنساخ القطع الأثرية نحتا ورسما، جعله في مواجهة مباشرة مع تاريخه القديم للمرة الأولى، كما أن جواد سليم، ومن خلال عمله هذا، تعرف لأول مرة على أعمال يحيى الواسطي. فقد كان المرحوم الحصري قد كلّف الفنانين عطا صبري وحافظ الدروبي بنقل صور ليحيى الواسطي وتكبيرها، عن مطبوع فرنسي كان قد ورد فيه بحث عن هذا الفنان الفذ الذي عاش في بغداد، ورسم مقامات الحريري في القرن السابع الهجري (الثالث عشر الميلادي). ولم تكن أعمال المنمنمات قد استحوذت على اهتمام أي من الفنانين العراقيين، ربما لعدم معرفتهم بها، أو لظنهم أنها أعمال فنية ساذجة. لذا يظل الفضل الأول في تعريف الفنانين العراقيين بفنون العراق القديم والإسلامي إلى العلامة الحصري. وكان جواد، كما جاء في مذكراته، قد شاهد أعمال الواسطي من خلال عطا صبري، في عام ١٩٤١، حين كانا يعملان في المتحف العراقي، وقد أكد لي الفنان عيسى حنا، أن جواد اطلع على رسوم الواسطي لدى عطا صبري، من خلال المطبوع الفرنسي المذكور(٨). وهو ما يؤكده جبرا إبراهيم جبرا في كتابه: جواد سليم ونصب الحرية(٩).

في هذه المرحلة بالذات بدأ وعي جواد سليم ينحو نحو البحث عن الجذور ومعرفة الذات. ولعل ذلك ماقاده في النتيجة إلى السعي لإيجاد هوية عراقية وعربية للفن الحديث. ما الذي قاد جواد إلى تبني فكرة الهوية العربية في الفن في تلك المرحلة من عمله؟ ومتى تبلور هذا الوعي بالتحديد؟ وهل كان لساطع الحصري أي تأثير على توجه قومي كهذا؟ يبدو لي أنه من الصعب جدا الوصول إلى إجابة دقيقة. هذا ماأكده لي الأستاذ خلدون ساطع الحصري، صديق جواد المقرب. غير أنه يرى أن جواد «كان طموحاً، وكاد يصبح شخصية عالمية، وكان يتمتع بموهبة كبيرة، وهو كثير الإنتاج، يرسم وينحت ويفكر ويكتب كل مايجول بخاطره، وكان موسيقياً بارعاً». أما عن مسألة التراث وعلاقته ببلورة وعيه، فإن خلدون يعتقد أن جواد مثل كثير من المبدعين - يعمل أولا ثم يحاول أن يبحث عن مسوّغات لعمله.(١٠)

أيا كان ذلك المحرك، فإن بوادر هذا الوعي بدأت تتحقق من خلال معالجات جواد للموضوعات الشعبية، سواء تلك التي كان يعيشها أو يطلع عليها من خلال كتب الأدب الشعبي، وعلى نحو خاص كتاب ألف ليلة وليلة. ففي معرض جمعية أصدقاء الفن الذي أقيم في بغداد في أوائل عام ١٩٤٢، شارك جواد بلوحة عنوانها «رحلة السندباد الثامنة»، ومنحوتة يتجاوز طولها المترين، بعنوان «موكب ملك أشوري». ومن يراجع تخطيطات جواد التي نفذها خلال الفترة ١٩٤٢-١٩٤٤ سيجد الكثير من الموضوعات الشعبية المنفذة بأسلوب رشيق مفعم بالحيوية، كما هو شأن كل تخطيطاته.

أما العامل الآخر الذي كان له فعل السحر في نفس جواد التواقة إلى تأكيد شخصيته الفنية، مجيء رسامين بولونيين، ضمن مجموعة أخرى، لاجئين إلى العراق من الاحتلال الألماني والروسي لبلادهم إبان الحرب العالمية الثانية. فقد درس هؤلاء البولونيون الفن في باريس، وتتلمذوا على بونار، وكانوا مفتونين بمسألة الضوء واللون. وكان جواد قد التقاهم صدفة في أحد المعارض، وكان معه فائق حسن أيضاً. وعلى الرغم من أن الأستاذين العراقيين كان قد عاشا في باريس، إلا أن أيا منهما لم يكن قد تنبه - كما يبدو - للثورة التي شملت الأساليب الفنية في الغرب. لذا فقد كان للقائهما مع هؤلاء البولونيين مساء كل يوم في المقهى البرازيلي في بغداد (ملتقى المثقفين آنذاك)، تأثيره في إيجاد وعي آخر في مجال التقنيات الفنية والأسلوب. إذ بعد عمل مضن في الرسم والنحت في المتحف والمعهد ، كان جواد يمضي الأماسي في المقهى يتحاور مع زملائه في الفن دون انقطاع، ويعبر جواد عن نشوة اكتشافه في الكلمات التالية التي دونها في يومياته: «الآن عرفت ما هو اللون. عرفت اللون وكيف تستعمل الألوان. الآن أخذت أفهم صور سيزان ورنوار وغويا والتصوير الشرقي». وفي أوائل عام ١٩٤٣ يكتب جواد قائلا: «إنني أشكر الأقدار لتوصلي إلى معرفتي الجديدة، وسأبدأ منها مفتوح العينين، مفتوح الفؤاد، لأن طريقي منير. قبل سنة كان طريقي مظلماً لا تنيره المعرفة».(١١)

لقد كان لوجود الأوروبيين في العراق في تلك الفترة تأثير واضح على تحريك عجلة الفن بالإقبال على معارض الفنانين واقتناء أعمالهم، فضلا عن مساهمة الفنانين منهم بالحياة الفنية ذاتها. وقد حدثني الأستاذ خلدون الحصري عن تأثير فنان إنكليزي هو كينيث وود، الذي كان ضابطا في الجيش البريطاني الموجود في العراق آنذاك مؤكدا أنه كان من أشد المعجبين بجواد، وكان هو نفسه رساماً، وكان يرسم بصحبة جواد أحيانا، وهي حقيقة ذكرها المرحوم جبرا في كتابه (جواد سليم ونصب الحرية) مضيفا أن كينيث وود كان يتمتع بثقافة عالية وقدرة كبيرة على تحليل رسوم جواد ومنحوتاته. وكان وود قد بدأ يرسم الموضوعات الشعبية البغدادية بأسلوب شفاف، يخترق من خلاله السطح المرئي ليستكشف أعماق المشهد، منظراً طبيعياً كان أم وجوها. وقد أطلعني الأستاذ خلدون الحصري على بعض أعمال الفنان الإنجليزي المذكور(١٢). لعل مؤثرات كهذه لا تترك آثارها على كل فنان، غير أن فناناً مبدعاً، يشكل الحب لديه وازعا رئيسياً للعمل، وحبه للعراق بالدرجة الأولى، من شأنه أن يتلقف أية نأمة من أجل أن يحولها إلى فن عظيم. وهذا ما كان من أمر جواد سليم.

ومن المؤثرات التي كانت تعين جواد على بلورة فكره وتبني مواقفه من الفن والحياة، مطالعاته المتنوعة. وكثيرا ما كان يدون المقاطع التي يراها مؤشرا إلى طريق، أو حافزا على عمل. وتشير رسائله ومذكراته

إلى استشهادات من هنا وهناك من نثر أو شعر، كان يضعها بلغاتها التي كان يجيدها.

ومن يطلع على تفاصيل حياته اليومية بوسعه أن يلمس نشاطه الموزع بين القراءة والمناقشة والعمل الوظيفي في المعهد والمتحف، فضلا عن انخراطه بدروس الموسيقى على يد أستاذ الغيتار المسيو جميل (فرنسي من أصل تركي). يضاف إلى ذلك شهوته المتفتحة للحياة وعاطفته المشبوبة التي تضيق عليه الخناق. ولعل الفقرة التالية تلخص لنا حقيقة وضعه. ففي ٢٠ آب ١٩٤٥ كتب يقول(١٣):

«في هذه الأيام أرى أعمالي تضيق عليّ الخناق وأحس أن ابتدائي تعلم الغيتار مع المسيو جميل يرهقني في العمل وخروجي في المساء انقطع لقلة وقتي. إنني لا أدري. هناك مئات الأعمال التي يجب أن أنجزها: القراءة، الترجمة، الرسم. الدراسة الهتني عن إنجاز المواضيع التي يجب أن أتممها للمعرض، والأشياء الأخرى التي أراها تتراكب كالجبال على راسي. إن الحرب على وشك الانتهاء.. وعندي قطع صخرية كثيرة لا أود تركها، ثم عندي أصباغ ومواد للرسم أريد أن أقضي عليها جميعاً. منذ مدة لم أقم بعمل أي صورة زيتية، وكرّست كل وقتي للنحت... قبل أيام كنت أرى كينيث وود كل يوم تقريباً.. قال إنه رأى قطعة الصخر الأخيرة التي أنحتها. لقد كال لي مديحاً هائلاً أحسست منه بخجل عظيم. كثيرون رأوا هذه القطعة وهي لم تنته، وأعجبوا بها كثيرا ولكن ليس منهم من مدحها مثل وود...» إن قطعة الحجر التي يتحدث عنها جواد هي منحوتته الرائعة: «البناء».

في عام ١٩٤٦ عاد جواد سليم إلى أوروبا ليستأنف دراسته، ولكن الاختيار وقع على إنكلترا بدلا من باريس التي كان يحلم بالعودة إليها، ولكنه غادر بعدة قوية قوامها الإيمان الذي ترسخ في نفسه وهو أن سعيه لخلق فن عراقي الوجه سيكون وسيلته الوحيدة للتواصل مع العالم. ومن المؤسف أننا لا نعرف الكثير عن نشاط جواد في فترة دراسته الثانية. فقد انتظم بالدراسة في قسم النحت في مدرسة سليد للفنون، وكان أستاذه هنري مور. ولعل من أهم المؤثرات التي ملكت اهتمام الفنان، اطلاعه الوثيق على أعمال بيكاسو، بالدرجة الأولى، والاطلاع الحي على أعمال عمالقة النحت الحديث من أمثال: هنري مور وماريني. وعلى الرغم من الرسوم التي كان ينفذها بالقلم أو الألوان المائية، إلا أن أهم ما أنتج في هذه السنوات الصورة الشخصية للورنا هيلز، زميلته في الدراسة آنذاك، والتي أصبحت زوجته فيما بعد. فهي صورة (زيتية) مرسومة بأسلوب انطباعي (ماتيسي)، وألوان شرقية شفافة، كان قد رسمها في عام ١٩٤٨.

في نهاية عام ١٩٤٩ عاد جواد سليم إلى بغداد بعد أن أنهى فترة دراسته في انكلترا، ثم في عام ١٩٥٠ التحقت به لورنا ليتزوجا، إذ لم يكن بإمكان طالب البعثة آنذاك أن يتزوج في أثناء فترته الدراسية حسب شروط وزارة المعارف، وخلال ما بقي له من عمر، قدم جواد أروع إنتاجه، محاولا أن يمزج حصيلة الخبرة العملية والنظرية، لتحقيق أسلوب عراقي عربي برؤية إنسانية شاملة.

المرحلة الأخيرة

تزامنت عودة جواد إلى العراق، مع عودة عدد آخر من المثقفين العراقيين الذين أنهوا دراستهم في

أوروبا وأمريكا، من مختلف الاختصاصات. كما أن حقبة الأربعين في بغداد شهدت نشاطاً متزايداً في مجال الإبداع الفني والأدبي والفكري عموماً، وهو نشاط لم يقتصر على عطاء المبدعين المحترفين فحسب، بل ساهم به مثقفون من مختلف الاختصاصات سواء عن طريق ممارساتهم هواية الفن والأدب، أو بمشاركتهم في النقاشات التي كانت تدور أثناء لقاءات هؤلاء المثقفين - كتلك التي كانت تعقد في مقهى البرازيلي أو مقهى ياسين مثلا - وعن هذه اللقاءات يقول الفنان شاكر حسن آل سعيد، الذي كان قد تعرف على جواد، عقب عودة هذا الأخير إلى بغداد في ١٩٤٩، وحين كان الفنان آل سعيد يدرس الفن في المعهد مساء، ويدرس العلوم الاجتماعية صباحا، فيصف هذه اللقاءات، ويعدد الحاضرين من أدباء وشعراء، وفنانين وموسيقيين: «كنا قد اعتدنا ارتياد المقهى حيث ينتقل الحديث بيننا من كونه سردا مقتضبا للوضع السياسي، واليوم إلى كونه تحليلا ونقدا، أو استعراضا لسيرة العمل الفني... والحق أن مقهى ياسين كان وقتئذ، من دون علمنا مختبراً فكرياً رائعاً، تحضرت فيه بصمت معظم مشاريعنا الفنية الشخصية والجماعية. فجماعتنا تلك - والتي لم يكن تتسمى بأي مسمى - كانت تضم بين جوانحها الرسام والموسيقي والشاعر والفيلسوف والقاص ورجل الأعمال والصحفي والسياسي ورجل القانون، وحتى رجل الشارع»(١٤).

في هذه الفترة بالذات تمت ولادة أكبر مشروعين ثقافيين: أولهما التوصل إلى صيغة فنية جديدة للقصيدة العربية، منبثقة من جذورها الكلاسيكية، والثاني قيام مشروع الحداثة في الفن التشكيلي العراقي، الذي أحدث صدى واسعاً في الأوساط الفنية العربية لكونه لم يقتصر على تجربة مفردة، بل جاء على شكل حركة جماعية رائدها ومحركها كان بلاشك الفنان جواد سليم

كان آخر ما أنجز جواد، قبل سفره إلى انكلترا، منحوتة البناء (نحت بارز بالحجر)، وقد ترك لنا في يومياته وصفاً لفكرة العمل ومراحل إنجازه، وما أوحت له فكرة متابعته لعمل (الأسطى) في تنفيذ التفاصيل الدقيقة للزخرفة الإسلامية العربية بالطابوق. فقد استلهم من هذا الصانع الماهر فكرتين: عشقه المقدس لحرفته، وارتباطه الروحي بها من جهة، ومن جهة أخرى حركة الجسد وتوتره وتقلصات الوجه، وتجلل البشرة بحمرة الجهد المضببة بالغبار. لقد تكاملت لديه الصورة شكلا ومضمونا: فالتعبير عن ذات الإنسان أمر لاينفصل عن تصوير المشهد، وكلاهما يعكسان خصوصية العمل الفني. وفي سرده الفصل لمراحل العمل يؤكد هنااستفادته من كافة الاتجاهات الفنية، فيقول: «إنني بلا شك، قد استعنت، زيادة على نفسي والطبيعة والاتجاهات الحديثة، بعدة اتجاهات فنية - مصرية وآشورية وغواطية- وهذا شيء طبيعي». ثم يقول: «مجرد إخراجي الأسطى متقناً، والآخر غير متقن (يقصد البنائين المساعدين)، أو غليظ الخطوط، وغير متسق الخطوط كان يوصلني للواقع أكثر»(١٥). ولعل نظره إلى العمل هذا قد تعيدنا إلى الفنون العراقية القديمة حيث الشخصية الأصلية تبرز على غيرها، والحدث يعكس صراع الإنسان مع القوى، وحيث التعبير الفني ينمو على حساب الصنعة المتقنة. ولعل إنجازاً كهذا يضعنا على العتبة الرئيسية التي تفضي إلى الخصوصية الفنية التي كان جواد يتطلع إلى تحقيقها مستقبلا.

حين عاد جواد إلى بغداد في نهاية عام ١٩٤٩ كان هاجسه الأول كيفية تجسيد أفكاره التي حمل بذرتها معه خلال سنوات دراسته في انجلترا، ولم يكن قد لقي له من العمر غير سنوات معدودة،

ولكنها سنوات شهدت من الإنجاز الفني نحتا وتخطيطا وتصويرا، ما أصبح له شأن كبير لا على المستوى المحلي فحسب، بل على المستوى العربي أيضاً. وإذا كنا لا نعرف الكثير عن تجربة جواد سليم في لندن أكثر من إطلاعه الوثيق على أعمال الرواد من فناني الحداثة ومن تلاهم، وتردده على المتاحف والمعارض والحفلات الموسيقية، فإننا نعرف أنه كان يدرس فن النحت في مدرسة سليد، وكان هنري مور واحداً من أساتذته. وكان مور من المعجبين بفنون وادي الرافدين. فقد اكتشف مع غيره من الحداثيين، أن فن العصور القديمة تلك لم يكن فناً بدائياً أو ساذجاً، بل كان الفنان ينطلق فيه من موقف فكري تجاه حياته ومعتقداته، فكان الشكل عنده يستجيب لمتطلبات المضمون فيوجد قوانينه الذاتية. وهو النهج ذاته الذي سلكه الواسطي في تصوير شخصياته. وذلك ما أدركه الفن الحديث بعد مئات القرون، ليكون واحدا من المفاهيم الثورية الرئيسية للأساليب الحديثة، وكان (مور) قد خرج من الحرب برؤية نقية، شأنه شأن الطليعيين من الفنانين الإنكليز الذين خرجوا من الحرب بدافع قوي لإيجاد فن يحمل خصوصيتهم. وقد ظل تأثير (مور) كامناً في نفس جواد، وقد بدا شيء منه بعد عودته إلى بغداد عندما نحت في الخشب تمثاله المشوق (الأم)، ثم بدا شيء منه بعد ذلك بعشر سنوات في منحوتاته الهائلة لنصب الحرية(١٦).

فلا غرابة إذن أن يكون أول إنجاز له بعد عودته إلى العراق أن يؤسس جماعة بغداد للفن الحديث. فبعودته التف حوله مجموعة من الأصدقاء الذين كانوا يتطلعون مثله إلى تحقيق أعمال فنية تجمع بين المحلية والعالمية برؤية جديدة وأسلوب حديث، في طليعتهم كان الفنان شاكر حسن آل سعيد. فتجمعوا حول جواد كما لو كان نبيهم المنتظر، وأقاموا معرضهم الأول في أوائل عام ١٩٥١، وفيه تلا جواد خطاباً ضمّنه آراءه ومواقفه في الفن، يدعو فيه إلى إيجاد وعي جديد بالفن يتجاوز المشاهد فيه فهمه السطحي للعمل الفني، ثم أعقبه الفنان شاكر حسن بتلاوة بيان يبين دوافع هذه الجماعة وآراءهم التي اتفقوا عليها(١٧). وعلى هذا الأساس قامت جماعة بغداد لتشكل الجانب الثاني من الحركة الفنية العراقية التي نشطت آنذاك. أما الجانب الأول فقد كان متمثلا بجماعة الرواد التي كانت قد تأسست في عام ١٩٥٠ برئاسة الفنان فائق حسن، والتي كانت ترى أن تصوير واقع البيئة العراقية الاجتماعية والطبيعية يحمل في جوهره أصالة فنية. وهو موقف فني محض، يقابله موقف جماعة بغداد الذي يرى أن الفن ينبغي له أن ينطلق من الموقف الفكري. وعلى قدر قدر ما دار من خلاف وسجال بين الجماعتين، إلا أنهما في نظري جماعتان متتامتان في نهاية الأمر، وكلاهما معاً وضعا أسساً راسخة لمستقبل الفن في العراق.

إن هذه الحقبة الأخيرة من حياة جواد وفنه لم تتميز بنشاطه الفني الذي بلغ ذروته فحسب، بل كانت فترة شهدت زواجه وولادة طفلتيه، وزيادة أعبائه المالية. وتحدثنا زوجته لورنا عن هذه الأعباء في الكتاب الذي صدر مؤخراً بتحرير إنعام كجه جي، وقد اضطره واقع الحال ذاك إلى رسم صور تلبي ذوق مقتني الأعمال من أجل العيش، فضلا عما كان ينجزه من إبداعات ظلت إلى اليوم شواهد حية على جهوده الفنية والفكرية. فإذا كان تاريخ جواد لم يحفظ كما ينبغي، فإن ما سلم منه، وهو قليل، وما تم توثيقه من أعماله، وهو ليس كاملا، كفيل بأن يقف شاهداً على عبقريته الفذة.

كان جواد قد أرهقه العمل بين النحت والتصوير، كل كان يشده من طرف، وتشير يومياته إلى حيرته وإيمانه بضرورة التضحية بالتصوير لحساب النحت. فضلا عن ذلك فإن علاقة جواد بالمثقفين

وحبه الشديد للشعر جعله ينشط في مجال تصميم الأغلفة لدواوين الشعراء المحدثين (منهم: حسين مردان وبلند الحيدري)، وكذلك عمل جداريات لدور الأصدقاء، وتصميم الملصقات الجدارية.

لقد تميزت أعمال جواد النحتية والتصويرية التي سبقت مشروعه الضخم «نصب الحرية»، بكونها تستلهم موتيفات وعناصر فنية إسلامية من أجل تكوين موضوعه. وتشير هذه الأعمال إلى أنه كان يستخدم هذه العناصر ركيزة لتحليل المشهد وإعادة بنائه، كالهلال والزخارف الفلكلورية مثلا. كما استخدم رموزاً لها دلالات شعبية كالثور والأمومة والسنبلة وغيرها من الرموز التي ظلت متوارثة في حضارات العراق المتعاقبة، وهي عناصر ظلّت تلحّ عليه حتى ظهرت متكاملة في مفردات نصب الحرية. فمن أعماله النحتية الصغيرة المميزة: تمثال الأمومة (١٩٥٢)، ومصغر السجين السياسي (١٩٥٣)، وثور وفلاحة (نحت بارز ١٩٥٥)، وثور (١٩٥٤).

أما أعماله التصويرية (زيت على قماش أو بالألوان المائية)، فهي أعمال قائمة في إنشائها على عناصر خطية زخرفية جعل منها الفنان معبراً إلى تحقيق أسلوب تصويري بغدادي حديث، مستوحى من تراث فني عربي. وتمتاز أعماله هذه برهافة خطوطها وصفاء ألوانها الحادة. وفي الوقت ذاته نجد أن جواد، وفي هذه الحقبة أيضا، أنجز مجموعة رائعة من الصور لشخصيات معروفة من الرجال والنساء، كل نفذها بطريقة تختلف بعض الشيء عن الأخرى. فصورة السيد يوسف الكيلاني تختلف عن صورة الشاعرة لميعة عباس عمارة، وهذا غير الأداء الذي نفذ به صورة رباح الركابي، أو صورة صديقه خلدون الحصري. وذلك يرجع إلى ما كان جواد قد توصل إلى إدراكه: وهو أن الموضوع يملي على الفنان أسلوبه.

كان جواد يملك قدرة هائلة على شحن خطوطه بقوة التعبير، وتتجلى قدرته على نحو بيّن في تخطيطاته، السريعة منها والمتأنية. فشحنة الحياة التي تتوافر عليها هذه الأعمال تتمثل في رشاقة الخط وانسيابيته ورهافته، فهو أثيري بقدر ما هو أرضي في تحديد معالم الشكل. والخط لديه يحتل أهمية بارزة تطغى أحياناً على أهمية اللون، بل قد يتضاءل اللون على حساب الخط، كما في لوحته (بغداديات)، أو لوحة (الضحية) (١٩٥٦-١٩٥٣) على التوالي. وقد تقف أعماله ذات النكهة البغدادية الصافية، شاهداً على روعة ما توصل إليه من إبراز نموذجه الفني، وأذكر هنا لوحاته التالية على سبيل المثال: عائلة (١٩٥٣)، والزفة (١٩٥٦)، وموسيقيون في الشارع (١٩٥٦)، وصبيان يأكلان الرقي (١٩٥٨)، وكيدهن عظيم (١٩٥٧)، ورائعته: القيلولة (١٩٥٨)، تلك الصورة الفريدة التي استطاعت أن تجمع في تصويرها بين المناخ الطبيعي الحارق، والمناخ الروحي المختنق، في يوم قائظ من صيف بغداد.

فيما أنجزه جواد من أعمال تسنى ذكر بعضها وغاب الكثير، كان قد توصل إلى بلورة فكره وأسلوبه على النحو الذي جعله يتصدى لتحقيق مشروعه النحتي الجبار: نصب الحرية، ذلك العمل الذي خلّد ذكره وأفنى جسده. فحين كلّفته الحكومة العراقية بعمل نصب تذكاري لانقلاب عام ١٩٥٨، وأطلقت له الحرية في اختيار الأسلوب، وجد جواد أن فرصته الذهبية قد أتت أخيراً لتحقيق مشروع فني يجمع بين أصالة الأسلوب، والمضمون الإنساني الشامل. وعلى الرغم مما تحمله مفردات النصب من تأثيرات عالمية

تظهر هنا وهناك، إلا أن العمل بمجمله يعكس المفاهيم الأساسية التي أرسى عليها جواد أسلوبه الفني، والذي حاولت - قدر الإمكان - بيانه في هذه الدراسة.

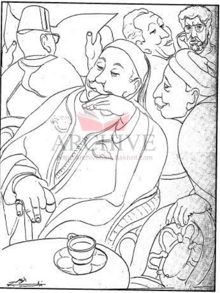
أثناء إقامة جواد في باريس، وحين كان جالساً في واحدة من مقاهيها، اقبلت عليه عرّافة لتقرأ طالعه. فقالت له: سيكون عمرك طويلا، ستلاقي صعوبة في حياتك، ولكنك ستنجح في نهاية الأمر. لعلها رأت حضوره الدائم، فحسبته سنوات العمر.

الهوامش

(١)مجلة فكر وفن - العدد الثالث ١٩٦٤ - ترجمة فؤاد زكريا.
(٢) أبرز هؤلاء الفنانين: عبد القادر الرسام، ومحمد صالح زكي، وعاصم حافظ.
(٣) حوار مع عيسى حنا - بغداد - كانون الثاني ١٩٩٢.
(٤) وهذا ما أكده صديق جواد الحميم الأستاذ خلدون الحصري.
(٥) حوار مع عيسى حنا.
(٦) من رسائل جواد إلى عيسى حنا - الاقلام - شباط ١٩٨٦.
(٧) المصدر السابق.
(٨) مقابلة مع عيسى حنا
(٩) ورد ذكر هذه المطوية في كتاب جواد سليم ونصب الحرية - ص ٢٢ - جبرا إبراهيم جبرا مع بعض الاختلاف.
(١٠) مقابلة مع خلدون الحصري ١٠-١٢-١٩٩٧ في عمان.
(١١) جواد سليم ونصب الحرية - ص ٢١
(١٢) مقابلة مع خلدون الحصري - عمان - ١٩٩٧.
(١٣) جواد سليم ونصب الحرية - ص٢٨
(١٤) شاكر حسن آل سعيد - مجلة آفاق عربية - العدد(٦) - ١٩٨٠ - بغداد - ص٩٥-٩٦.
(١٥) جواد سليم ونصب الحرية - ص٣٤.
(١٦) المصدر السابق - ص ٤٠.
(١٧) انظر بيان جماعة بغداد - البيانات الفنية - شاكر حسن آل سعيد - دار الشؤون الثقافية - بغداد. أما كلمة جواد فقد ورد نصها كاملا في كتاب: جواد ونصب الحرية - جبرا إبراهيم جبرا.

ملحق اللوحات

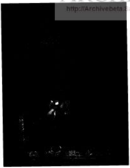
(١) ملامح الحركة التشكيلية



لوحة (١)



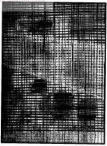
لوحة (٢)



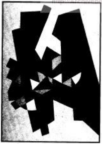
لوحة (٣)



لوحة (٤)



لوحة (٥)

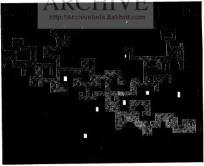


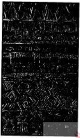
لوحة (٦)

لوحة (٧)
▶



لوحة (٨)
▼

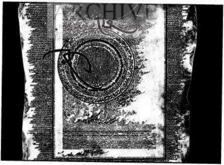




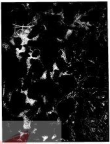
لوحة (١٠) ▲



لوحة (٩) ▲



لوحة (١١) ▲



لوحة (١٢) ▲



لوحة (١٣) ▲

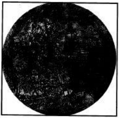


لوحة (١٤) ▲

لوحة (١٥) ▼







لوحة (١٧) ▲

▶ لوحة (١٦)

لوحة (١٨) ▼





لوحة (١٩) ▲

(٢) الرومانسية، والاستشراق الفني، والتمصر في «مصر» النصف الأول من القرن التاسع عشر



لوحة (٢٠) ▲

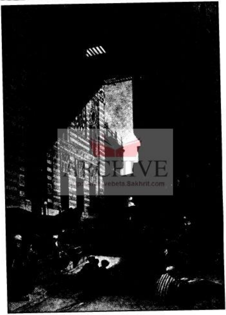


لوحة (٢١) ◄



لوحة (٢٢) ▲ لوحة (٢٣) ▼



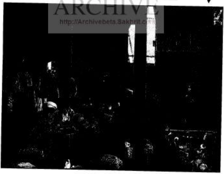


لوحة (٢٤)

لوحة (٢٥)



لوحة (٢٦)

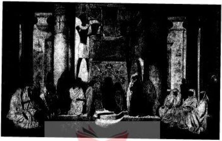




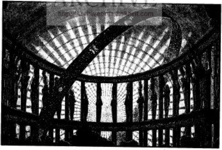
لوحة (٢٧) ▲

لوحة (٢٨) ▼



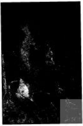


▲ لوحة (٢٩)



▲ لوحة (٣٠)

(٣) تأملات في (مائيات) عمر أنسي





لوحة (٣٢) ▲

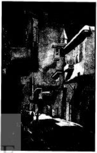
لوحة (٣١) ◄

لوحة (٣٣) ▼

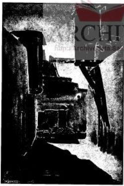




لوحة (٣٤) ▲



لوحة (٣٥) ▲



لوحة (٣٦) ▲



▶ لوحة (٣٧)



لوحة (٣٨) ▲

لوحة (٣٩) ▼





لوحة (٤٠) ▲



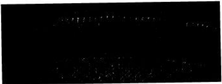
لوحة (٤١) ▲



▲ لوحة (٤٢)

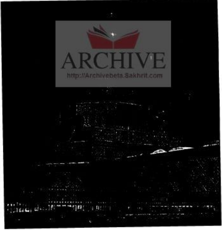
لوحة (٤٣) ▼



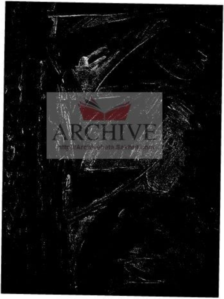


لوحة (٤٤) ▲

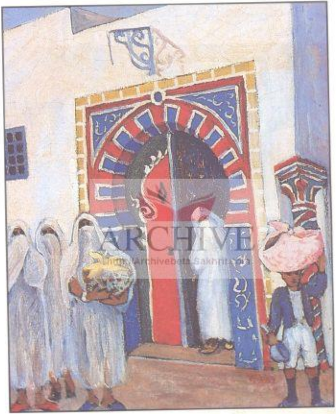
لوحة (٤٥) ▼



(٤) يحيى التركي رائد الرسم التونسي



(٤) جـ



لوحة (٤٧)

آفاق نقدية

- مداخل تنمية التجديد والإبداع في الثقافة المصرية.
- البنيوية في الستينيات.
- مقاربة تاريخية لعلامات الترقيم.

مداخل تنمية التجديد والإبداع في الثقافة المصرية

د. ثروت فتحي كامل*

تمهيد

الثقافة والإبداع

١ - الثقافة

تحتل كلمة الثقافة مكانة بارزة ضمن صدارة الاهتمام في الحياة الحاضرة، ولعل فكرة لم تحظ إلى اليوم بمثل ما تحظى به الثقافة من ذيوع، ولا سيما منذ أن وجدت فكرة «الثقافة» التي ظلت خلال دهر طويل تعد شيئا فردي النزعة وارستقراطيا، وجدت نفسها وجها لوجه أمام ظاهرات جديدة هي ظاهرات الجمهور والتقنيات المسماة (جماهيرية) لأنها تحدث في الجماهير تأثيرا جسيما.

* كلية التربية النوعية بالدقي - وزارة التعليم العالي.

لقد أصبح الحديث عن الثقافة الشغل الشاغل للناس في كل مكان وعلى أي مستوى. ويؤكد هذا الاهتمام بالثقافة قيمتها وأهميتها وضرورتها للحياة، كما يساعد على تكوين رأي عام حولها يؤيدها ويؤازرها. إن التساؤل حول الثقافة أصبح مسألة أساسية تقلق الإنسان المعاصر إزاء عالم يتغير تغيرا شاملا وكليا. وحتى الآن لا يوجد اتفاق حول مفهوم واحد للثقافة، ويواجه الباحث صعوبات عديدة عندما يسعى إلى جمع الكلمة حول مفهوم يتعذر إدراكه، وخاصة أن الثقافة تفسح المجال، تبعا لما أمكن أن نقارنه بها في الماضي، بحسب البلدان والأفراد و... كما لانستطيع الإجابة عن ماهي الثقافة، دون أن نتساءل في الوقت ذاته: لماذا؟ وكيف؟[1].

إن الثقافة ذاتها في حالة تغير مفاجيء، جذري، وهي تحظى بانتشار لامثيل له في الماضي، كما أن اللفظ يتغير في كل حال سواء استخدم بصيغة النكرة أو المعرفة، وسواء استعمل في صيغة المفرد أو الجمع للدلالة على شخص أو مجتمع أو.. وسواء دل على سبل الاكتساب أو التحصيل أو النتيجة المتحققة.

كما يختلف مفهوم «الثقافة» باختلاف السياق التاريخي والجغرافي والفكري الذي تعرف من خلاله، كما أنها تتطور وتتأثر بكل تقدم يطرأ على حياة الإنسان، ليصبح جزءا منها، بما يؤدي إلى تغير في الحياة ومن ثم يؤدي إلى تغير في الثقافة.

وعلى الصعيد الدولي يختلف المعنى حسبما تريد بعض الأقطار. لقد أصبحت «الثقافة» موضوع تعاون دولي، في حين أن «الثقافات» أصبحت موضوع منافسة. ويوضح الاختلاف حول الثقافة أهميتها الرئيسية، وإذا كان مفهوم «الثقافة» قد انبثق من أعماق العصور، فهو يثير الاختلاف على الدوام.

ومن المشكلات أيضا في تعريف الثقافة «المفاهيم المتقاربة»، وهي لا تمثل سوى جزء «جزئي وناقص» من جوانب الثقافة، ولذا يعرف هؤلاء «بالأصدقاء الزائفين» وعددهم ستة[2]:

١ - المعرفة

٢ - المعلومات

٣ - سعة الاطلاع

٤ - التعليم

٥ - التربية

٦ - التكوين

أما المعرفة فتدل على المعلومات والتجربة، وقد تقتصر على مجال فكري واحد، والمعرفة (بالمعنى العام جدا) تدل على قيمة كمية لا كيفية أي خزن الفكر والوقائع والأفكار ولا وجود (الثقافة) ما لم يسبقها تفكير يرمي إلى استخلاص جوهرها ومعناها.

ويقترب مفهوم «المعلومات» من المعرفة اقترابا كبيرا، ويجعل المفهوم أكثر تجريدا، ولا يستخدم إلا بصيغة الجمع.

وتعني سعة الاطلاع اختصاص المعرفة أو المعلومات في فرع معين أدبي، أو ينتمي إلى العلوم الإنسانية، وهي أمر اختياري تمهيدي للثقافة.

أما التعليم فيمثل المقدمة الحقيقية للثقافة، وله صفة إلزامية، ويتسم المفهوم بالغموض، وهو سبيل للتحصيل ورصيد المعلومات، وهو أولي وضروري للثقافة، ويساعد الإنسان على تحقيق ذاته في الحياة، ويعطيه ما لا يستطيع الوصول إليه بمفرده. ويستلزم التعليم معلمين وأدوات وكتبا وابتكارات ووسائل تعليمية، وهو أداة من أدوات الثقافة وضرورة لها.

أما التربية فوسيلة للتعليم، ولا غنى عنها، وهي تهدف إلى تقديم المعلومات ومنح الإنسان تكوينا أتم، وتشمل التربية البدنية والأخلاقية والدينية والاجتماعية والمدنية والعقلية. والتربية رمز للسلوك المتحضر المهذب، ووسيلة أساسية لنقل الثقافة، وذات تأثير على الثقافة.

ويهدف التكوين إلى منح أو تزويد الإنسان بما يعوزه، وما يعجز التعليم والتربية عن إعطائه، وهو ترتيب المعلومات وتنظيمها تنظيما موائما وتأمليا بغية أن يستخلص بالتكرار أفضل ما ينطوي عليه.

إن ما سبق (المعرفة، والمعلومات، وسعة الاطلاع، والتعليم، والتربية، والتكوين) ليست سوى مقدمات للثقافة أو إعداد لها. وهي تمثل شروطا لا غنى عنها للثقافة، ولكنها ليست بالشروط الكافية أو الوحيدة.

لا بد إذن من مناخ ثقافي يساعد الإنسان على التكيف مع ظروفه. والمناخ الثقافي له ثلاثة معطيات هي: الحرية والتهيؤ، والوراثة الاجتماعية، والبيئة، وهي متشابكة تشابكا وثيقا في الحياة اليومية[٣].

وفيما يلي نتناول بشيء من التفصيل معطيات المناخ الثقافي

ما أن تزعم السلطة السياسية أنها توجه التكوين الثقافي أو تراقبه، حتى ولو لم تستهدف السيطرة على العقول سيطرة تامة باسم الجماهير والمصلحة الاجتماعية العليا، أو حتى باسم المصلحة العامة وحدها، وذلك من جراء تأثير عقائدي أو اهتمام بالأصول، حتى تتعرض جميع احتمالات الإنسان أو إمكاناته في متابعة نموه إلى أن تصاب بخطر جسيم، وكيف تستطيع الثقافة الشخصية في جو الاضطهاد أن تجد الشروط الموائمة لها.

إن الحرية والثقافة تتميزان عن سائر حقوق الإنسان، بأنهما تتلازمان أعظم التلازم، وأن كلا منهما تنطوي على الاختيار، وعلى إمكان الرفض. والحرية والثقافة كلتاهما لا تروقان المحافظين سواء في السياسة، أو في الدين أو الاقتصاد. وعلى هذا فإن الفكر الغربي يختلف اختلافا أساسيا عن المذاهب المادية، مهما كان شأنها، لأن فرض الشروط في النظام الرأسمالي المسرف والقائم على الإعلان التجاري لمجتمع الاستهلاك، ليس بأقل خطرا من النزعة التسلطية الاشتراكية.

وبين هذين الطرفين القصويين لا يندر وجود درب ثالث يترتب عليه أن يتيح لكل امرئ، ولكل الناس، أن يتثقفوا بأفضل ما تتيح لهم إمكانياتهم. وأن التأثير السياسي بأنبل معانيه سيقتصر على تيسير سبل وصول أكبر عدد ممكن من الناس إلى الثقافة.

ولكن مطلب التهيؤ مطلب مواز يتحلى - وخاصة بالنسبة لإنسان اليوم - بأهمية مماثلة. إن إنسان اليوم كائن تمضي العبوديات الجديدة إلى مزيد من استعباده: القسوة المستمرة في بعض شروط الحياة العمالية والريفية والحرفية، أو شروط المهن الحرة. وبانتظار المستقبل الموعود المتسم بأنه باعث طمأنينة وقلق معا، يظل الدافع اليومي الماثل في «فقدان الوقت» أمرا حقيقيا مستمرا. إنه يمنع في أيامنا الحاضرة، نظرا لفقدان الوقت الكافي والفكر الكافي، الإنسان المسحوق المتوتر المضغوط والمدفوع به من كل جانب، من أن يثقف نفسه، كما كان يجب، حتى لو أنه شعر بالحاجة لذلك.

وبهذا المعنى فإن الثقافة وأوقات الفراغ مفهومان متلازمان يشعر بتلازمهما الإنسان على اختلاف مستويات تعليمه وثقافته.

ومن الجلي أن الوراثة لها تأثير مزدوج على الصعيد الثقافي[4]. هناك ثقافة حية حيوية تمنح «حامل الثقافة الممكن» ملكات نموه وعلى درجات متفاوتة. ومن هذه الملكات الطبيعية، وعلى رأسها، الذكاء إلى جانب الصحة والمقاومة الجسدية والحكم والإرادة والذاكرة والسجية والحس الانتقادي والتخيل والحساسية والحس المبدع والفني. وهي توجد لدى الطفل ولدى المراهق في الحد الأقصى من إمكاناتهم. أما حالات النمو الثقافي من العدم في سن الرشد فإنها حالات استثنائية. وإن الكائن المحروم من كثير من هذه المواهب، ولا سيما الذكاء الذي هو الإحساس بعلاقات الأشياء، فإن من العسير أن يتثقف، وذلك طوال حياته كلها.

وبالإضافة إلى ما سبق، هناك تأثير يتلقاه المرء إلى حد كبير من الخارج. وعلى الرغم من ذلك فإن دوره أساسي، وهذا ما يطلق عليه الوراثة الاجتماعية، بيئة الوسط التي ترجع إلى المولد، خاصة إذا مانظرنا إلى الثقافة ليس فقط كمجرد جملة من المعلومات أو الفاعليات، بل كطراز من طرز العيش والسلوك، فإن مسألة الوراثة الاجتماعية، التي هي مسألة نقل الثقافة، مسألة أساسية. ومن أهم هذه العوامل الاجتماعية: اللغة والأسرة والطبقة والدين.

إن الوراثة الاجتماعية لا تؤلف وحدها كل البيئة الثقافية. ذلك أن للبيئة الطبيعية دورا أساسيا بالتهديدات التي تظهر من جراء التلوث والأضرار على اختلاف أنواعها. والحق أن الوسط الجغرافي السياسي بأسره مؤثر من الإطار الضيق إلى الإطار الأوسع، ومن القرية أو الحي إلى المقاطعة، ثم إلى الأمة، ومن ورائها إلى العالم.

أضف إلى ذلك المؤسسات السياسية، وعمل المؤسسات الإدارية المحلية والإقليمية وغيرها. كل ذلك ينجز بوجه خاص منح البيئة أبعادها السياسية والاقتصادية، فلا تقتصر على الأبعاد الطبيعية.

من الصعب أن نأتي بتعريف واحد للثقافة، والثقافة ذاتها مفهوم مجرد، أمسى اليوم معقدا ومتعدد الدلالة، ولكن لا بد من محاولة تقديم بعض مفاهيم الثقافة، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر:

- العبقرية الإنسانية مضافة إلى الطبيعة بغية تحوير عطاءاتها وإغنائها وتنميتها[5].

- انكباب الإنسان بصورة منهجية على تنمية ملكاته الفطرية بدراسة الآداب والعلوم والفنون، وكذلك بالملاحظة والتفكير[٦].

- نتيجة ما حصله الإنسان في حياته من معارف، وما حققه لنفسه من إدراك، وهي كذلك الترجمة الصادقة لمعتقداته وخبراته والقيم التي يؤمن بها، والروايات والأساطير التي تكون وجدانه، وهي أخيرا المظهر القومي والنفسي والوجداني والمادي لأسلوب الحياة[٧].

- مجموعة مكتسبة من الخصائص والصفات تحدد للإنسان نوعا متميزا من السلوك يقوم على مجموعة من القيم والمثل والمفاهيم يؤثرها ويتمسك بها ويحرص عليها، وهذه الصفات تتوفر لديه على مر العصور والأجيال نتيجة لتطور عضوي وعقلي ونفسي واجتماعي. والثقافة تصوغ حياتنا، وتحدد واقعنا، وترسم مستقبلنا، ذلك لأنها فينا، ولا يمكن أن نتصور انفصالها عنا[٨].

- الجهد الحيوي الذي مكن كل إنسان، وكل شعب أن يستعين بخبراته وتطلعاته وتفكيره وعمله، لبلوغ عالم ملىء بالحياة والاندفاع والأفكار، متعطش دائما وأبدا إلى العدل والمحبة والسلام[٩].

- تميز الإنسان عن غيره، وهي قدراته على اصطناع الرموز وإعطائها من المعاني وتحميلها من الرموز ما ليس فيه[١٠].

والثقافة مفهوم يتغير مضمونه وفقا للفكرة الفلسفية عند أصحابها، وموضوع للنقاش والاختلاف، وليس مجرد فكرة أو نشاط مقصور على نخبة، بل كمفهوم دينامي للحياة.

والثقافة ما هو ضروري ليوم عمل، ليصبح يوما للحياة، أي إنقاذ الإنسان من اغترابه في مجتمع يزداد تصنيعا وتقنية ومدنية[١١].

وعلى الصعيد الاجتماعي فالثقافة هي جملة الوجوه الفكرية والأخلاقية والمادية والمذاهب القيمية وأساليب الحياة التي تميز حضارة من الحضارات[١٢].

ويرى د. مراد وهبة أن الثقافة في أصلها رؤية مستقبلية تنشد تغيير الواقع. ويمكن أن يقال عن هذه الرؤية إنها ايديولوجيا، والايديولوجيا نسق قيم مطروح في المستقبل، وعندما يتحقق في الواقع يصبح ثقافة، وأن الثقافة هي تموضع الايديولوجيا، وفي الوقت نفسه نهاية الايديولوجيا .ولهذا فتغير الثقافة أمر لازم، من أجل ابتداع ايديولوجيا جديدة. ومن هذه الزاوية، يمكن القول إن الثقافة تقع بين ايديولوجيتين[١٣].

ولهذا فثمة علاقة جدلية بين الإبداع والايديولوجيا والثقافة، وإذا انتفت هذه العلاقة الجدلية تحجرت الثقافة، وإذا تحجرت الثقافة تمطلقت، أي توهمت انها مالكة للحقيقة المطلقة، ومن ثم تدخل في صراع مع الثقافات الأخرى، من أجل إبادتها، أما إذا لم تتحجر، فإنها تدخل في حوار مع الثقافات الأخرى، لأن عدم المطلقة يعني نسبية الثقافة، وهذه النسبية تفضي إلى التسامح[١٤]، والتسامح شرط للحوار، وهذا الشرط ضروري، وإن لم يكن كافيا، إذ هو في حاجة إلى مجتمع ديمقراطي، يكون تعدد الآراء فيه أمرا مشروعا.

٢ - الإبداع

مفهوم الإبداع مفهوم واسع وشامل وعميق. إنه يمتد من الاختراعات والاكتشافات العلمية عبر الابتكارات والإبداعات الفنية والأدبية، وإلى التجديدات الأصلية على مستوى السلوك والعلاقات الإنسانية[١٥] . والإبداع في أساسه عملية، أو نشاط إنساني يتسم بالوعي، والتوجه في مجال معين، نحو هدف معين يتم تجاوزه إلى أهداف أخرى أكثر عمقا وفائدة وأصالة.

وتتفق تعريفات علماء النفس عموما على اعتبار الإبداع حالة متميزة من النشاط الإنساني، يترتب عليها إنتاج جديد يتسم بالجدة والأصالة والطرافة والمناسبة التكيفية، كما أن الجماعة التي يوجه إليها هذا الإنتاج تميل إلى قبوله على أنه مقنع ومفيد[١٦].

ومن الصعب أن يتم الاتفاق على تعريف محدد ومتفق عليه للإبداع، خاصة أن بعض التعريفات تؤكد على أبعاد مختلفة، فتارة يعرف الإبداع على أنه استعداد أو قدرة على إنتاج شيء ما جديد وذي قيمة.. وتارة أخرى يعرف بأنه عملية يتحقق من خلالها الإنتاج الإبداعي، أو أنه حل جديد لمشكلة ما. ويعرف الإبداع أيضا بأنه نشاط أو عملية تقود إلى إنتاج يتصف بالجدة والأصالة والقيمة من أجل المجتمع.

والتفكير المبدع كشكل راق للسلوك يظهر في حل المشكلات، ويعتبر حل المشكلات إبداعا إذا ما حقق توافقا مع واحد أو أكثر من الشروط التالية[١٧]:

١ - أن يمثل إنتاج التفكير جدة وقيمة سواء للفرد أو المجتمع.

٢ - التفكير اللااتفاقي، أي التفكير الذي يغير أو ينفي الأفكار المقبولة مسبقا.

٣ - التفكير الذي يتضمن الدافعية والمثابرة والاستمرارية العالية، التي تظهر على مسار العمل بشكل متقطع أو مستمر، والذي تكمن فيه القدرة العالية لتحقيق أمر ما.

والمعيار الرئيسي لتقويم الإبداع هو أن يكون النتاج فيه جديدا أو أصيلا، وذا قيمة للمجتمع في الوقت ذاته.

ويمكن للإنتاج الإبداعي أن يظهر بأشكال متعددة ومتنوعة، وذلك وفق وظيفة هذا النشاط أو ذاك، ووفق طبيعته ودرجته ومستواه في الأصالة والقيمة أو الفائدة التي يمثلها للمجتمع.

ويندرج التنوع في النتاج الإبداعي في صنفين:

١ - النتاج المحسوس الواقعي المنفصل نسبيا عن مبدعه مثل العمل الأدبي أو اللوحة الفنية.

٢ - النتاج الذي لا ينفصل عن مبدعه، بل يتصل به مباشرة مثل إبداع الممثل الذي يقوم بدور ما وقائد أوركسترا أو راقصة باليه.

وتوجد أنواع من الإبداع بقدر ما تشتمل عليه الطبيعة الإنسانية من خصائص جسمية ونفسية وعقلية وانفعالية. فالإبداع العلمي يختلف عن الإبداع الفني، ويختلف الإبداع في المجال الواحد، حيث تتمايز الأنواع والأشكال المختلفة للإبداع وفقا لنوع العلم أو نوع الفن. وفي الوقت ذاته يمكن للفرد أن يكون

مبدعا في مجال، لكنه في مجالات أخرى يظهر التزاما ومجاراة ودافعية بسيطة وقلة اهتمام.

ويعتبر الإبداع مصدر إنسانية الإنسان، والدعامة التي يقف عليها ليواجه الطبيعة والكون والحياة، التي تضاعفت مشكلاتها من أطوارها البدائية إلى طورها الحديث آلاف المرات، فالحياة تمضي إلى مزيد من التعقيد والكثافة، ولا سبيل إلى مواجهتها إلا بالاعتماد على قدرات الإبداع لدى الإنسان.

وأصبح من المتفق عليه إلى حد كبير الآن بين المفكرين أن الفروق بين الأمم المتقدمة والأمم المتخلفة أو النامية هي فروق في مدى امتلاك هذه الأمم، أو عدم امتلاكها للعقول المبدعة، فقد أصبح الإبداع هو المحك الحاسم في الإسراع بتقدم شعب من الشعوب، أو تخلف شعب آخر ووقوفه عند هاوية التخلف والجهل. والإبداع شكل راق للنشاط الإنساني، وقد ازداد الطلب أكثر فأكثر على النشاط الإبداعي الخلاق، خاصة وأن التقدم العلمي لا يمكن تحقيقه من دون تطوير القدرات المبدعة عند الإنسان، كما أن تعقد المجتمع المعاصر يتطلب عددا كبيرا من المختصين الجديرين بحل المشكلات التي تتطلب روح الإبداع، وأيضا هناك احتياج كبير لكوادر تملك المواهب المبدعة التي تمثل أفكارها الجديدة قيمة اقتصادية ضخمة.

وإذا كانت مشكلاتنا الحالية مشكلات جديدة في بعض عناصرها، وفي درجة تعقدها وإلحاحها، فلايمكن اللجوء في التغلب عليها إلى الحلول العادية التي سبق الاعتماد عليها، ولا بد إذن من ابتكار حلول جديدة، واستثارة القدرات الإبداعية للإنسان والإفادة منها.

وإذا كان الإبداع هو قدرة العقل على تكوين علاقات جديدة من أجل تغيير الواقع، وتأسيسا على ذلك فإن العقل لا يبدأ من الوقائع، من حيث هي، ولكن من حيث علاقتها بالوقائع الأخرى، ومن حيث علاقتها بالعقل نفسه[١٨].

وطالما أن ماهية الإنسان تكمن في تغيير الواقع، فيمكن تعريف العقل بأنه ملكة التأويل العلمي المتجاوز. وهذا التعريف يكشف عن علاقة أساسية بين العقل والإبداع إلى الحد الذي يمكن فيه القول إن العقل مبدع بطبيعته. ومعنى هذا أن اللحظة التي ينقطع فيها العقل عن الإبداع لن يكون عقلا[١٩].

مشكلة البحث

كانت مصر بين الأمم بانية مبدعة، منحت البشرية أول (فكرية) للتوحيد في التاريخ، وأسست للبشرية أول (نموذج) إنساني في بناء المدنية والتقدم، هذا النموذج وتلك الفكرية من ثمرات الخيال الخلاق، والعقل المبدع، والقلب الشاعر. إن مصر كانت المبدع الفذ في كل التاريخ البشري، ومن المؤسف أن هذه الأمة المبدعة صارت في العقود الأخيرة إلى تدهور إبداعي، وجمود ثقافي لا يليق بتاريخها الإبداعي الخالد، ولا يتوازن مع حجم وجودها ودورها في العالم. نعم لقد أخذ الإبداع المصري يتراجع، وأخذت الثقافة المصرية تجمد وتتخلف عن حقائق هذا العصر الراهن.

وهذا التدهور الإبداعي والتراجع الثقافي له أسباب عديدة بعضها يتصل بأوضاع الأسرة والتعليم

والإعلام، وبعضها الآخر يتصل بأوضاع الثقافة ذاتها. وقد أدت هذه الأوضاع إلى تقييد الطاقات الفكرية لأبناء مصر، التي لا تجد في مؤسسات التنشئة الاجتماعية، ومؤسسات التربية، وأجهزة الإعلام والثقافة، ما يعمل على تفتيح هذه الطاقات إلى أقصى مدى ممكن، وإلى تفجير الخلق والإبداع فيها، بل كثيرا ما تعمل هذه المؤسسات على إخمادها ووأدها مبكرا.

ويكشف الواقع الذي نعيشه بوضوح عن تراجع الإبداع في حياتنا، ويظهر تزايد المشكلات التي نعاني منها وتراكمها، وعجز الحلول التقليدية عن التغلب عليها، كما يكشف عن كثير من العوائق الاجتماعية التي تعوق انطلاق التفكير الإبداعي لدينا، وترجح كفة الجمود، بصورة لا تدع سبيلا إلى الشك في كونها أصبحت قيدا شديد الوطأة على حاضر الفكر الإبداعي ومستقبله، ومن ثم أصبحت شديدة التهديد لا للفكر وحده، ولكن للبقاء نفسه، بقاء المصريين كمجتمع له تفرده، من خلال أسلوبه الخاص في التوافق مع عالم يفرض التغير(٢٠). ومن ثم أصبح ضروريا تنمية التجديد والإبداع في الثقافة المصرية لمواجهة المشكلات التي تتفاقم وتزداد كثافتها يوما بعد يوم، ولمواجهة المشكلات الجديدة غير المسبوقة التي تسرع الخطى نحو مزيد من التعقيد في أنسجتها وجزئياتها وشبكة العلاقات التي تحكم هذه الجزئيات، والتي تتميز بعدم الثبات والتحول من خلال عملية لا تتوقف أبدا، ولاسبيل إلى اللحاق بها ما لم نتمكن من إتقان مهارات الابتكار والإبداع، وهو الأمر الذي ما زلنا نتعثر دونه.

وتطرح مشكلة البحث التساؤلات التالية:

١ - ما التغيرات التي حدثت للأسرة المصرية في العقود الثلاثة الأخيرة، والتي أدت إلى تراجع دورها في تنشئة أبنائها وتنمية إبداعهم؟

٢ - ما أبرز ملامح الواقع التعليمي المصري الراهن، وتأثيره على دور التعليم في تنمية الإبداع؟

٣ - ما أبرز ملامح الواقع الإعلامي المصري الراهن، وتأثيره على دور الإعلام في تنمية التجديد والإبداع في الثقافة المصرية؟

٤ - ما أبرز مظاهر أزمة الثقافة المصرية؟

٥ - ما أسباب أزمة الثقافة المصرية؟

٦ - كيف يمكن تنمية التجديد والإبداع في الثقافة المصرية من خلال الأسرة والتعليم والإعلام والثقافة؟

اهمية البحث وأسباب اختيار موضوعه:

١ - تحقق تنمية التجديد والإبداع في الثقافة التطور للمجتمع، وتجعله يواكب العصر، ويتجاوز المشكلات والمصاعب التي تواجهه، كما تخلق إرادة شعبية للتغيير الشامل، وتسهم في تطوير ثقافة الشعب، والقضاء تدريجيا على القيم والأفكار المناهضة للتقدم، وتؤدي إلى تعبئة القوى المتاحة وحفزها

على العمل المنتج، والانضباط الذاتي، والتحكم في معدلات الاستهلاك، وزيادة الإنتاج لتحقيق مزيد من التنمية.

٢ – تخلق الحافز الحقيقي لمحو الأمية، وتبني الرؤية العلمية في مواجهة المشكلات الراهنة والتحديات المستقبلية.

٣ – تعمل على إشاعة المناخ الديمقراطي الذي يتقبل الرأي والرأي الآخر، دون مصادرة أو رفض أو اعتداء.

٤ – تساعد في القضاء على السلوكيات الخاطئة التي تحول دون تقدمنا.

٥ – تهيىء المناخ للإنسان لكي يبدع ثقافة وعملا وحياة جديدة، جديرة بإحراز تقدم حقيقي ملموس في كافة مجالات الحياة، بما ينعكس على المجتمع، فيأخذ مكانه اللائق به بين سائر المجتمعات المتقدمة.

اهداف البحث

١ – كشف أسباب تراجع الإبداع في الثقافة المصرية.

٢ – التأكيد على اهمية تنمية الجديد والإبداع في الثقافة المصرية.

٣ – توضيح كيفية تنمية التجديد والإبداع في الثقافة المصرية.

٤ – بيان آثار تنمية التجديد والإبداع في الثقافة المصرية على تحقيق التنمية الشاملة للمجتمع.

مصطلحات البحث

يتبنى الباحث التعريف الإجرائي التالي للإبداع: «الوحدة المتكاملة لمجموعة العوامل الذاتية والموضوعية التي تقود إلى تحقيق إنتاج أصيل وذي قيمة من قبل الفرد أو الجماعة. وسنعتبر أن الإبداع حصرا هو النشاط أو العملية التي تقود إلى إنتاج يتصف بالجدة والأصالة والقيمة من أجل المجتمع. أما الإبداع بمعناه العام فهو إيجاد حلول جديدة للأفكار والمشكلات، إذا ما تم التوصل إليها بطريقة مستقلة حتى لو كانت غير جديدة على العلم والمجتمع».

منهج البحث وأدواته

ينتمي البحث إلى البحوث الوصفية، ويستخدم منهج المسح الذي يعتبر واحدا من المناهج الأساسية في البحوث الوصفية، حيث يهتم بدراسة الظروف الثقافية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية في مجتمع معين، بقصد تجميع الحقائق واستخلاص النتائج اللازمة لحل مشاكل هذا المجتمع.

ويعتمد على تجميع الحقائق والبيانات الحالية عن موقف معين، وذلك من خلال عدد كبير نسبيا من الحالات في وقت معين أيضا. ويساعد استخدام منهج المسح الباحث في اكتشاف علاقات معينة بين مختلف الظواهر التي قد لا يستطيع الوصول إليها من دون المسح[٢١].

ويستعين بالمقابلة الشخصية كأداة لجمع المعلومات، وتعتبر المقابلة الشخصية واحدة من أكثر الوسائل الفعالة في الحصول على البيانات والمعلومات الضرورية، وتتطلب ثقة وتعاون المستجوب وتخطيطا مفصلا للمقابلة بأكملها، وهذا التخطيط يتضمن قائمة بالأسئلة التي يوجهها الباحث، ويجب أن تكون الأسئلة واضحة ومحددة. ومن مزايا المقابلة أنها تزودنا بمعلومات تكمل طريقا آخر لتجميع البيانات(٢٢).

نتائج البحث.. تحليل ومناقشة

أولا: التغيرات التي حدثت للأسرة المصرية وأدت إلى تراجع دورها في تنمية الإبداع

بداية نشير إلى أهمية دور الأسرة التي يقع عليها العبء الأكبر في التنشئة الاجتماعية والثقافية، حيث يقضي الطفل فيها سنواته الأولى، وفيها يتعلم اللغة والدين والعادات والتقاليد، ويتم ربطه بالبيئة المحلية، وغرس القيم الأخلاقية، وكيفية التعامل مع الغير، ورعايته صحيا وبدنيا(٢٣).

وتحتل الأسرة أهمية قصوى بالنسبة للطفل للأسباب التالية(٢٤):

- تعتبر الأسرة أول بيئة تربوية يتواجد فيها الطفل ويتفاعل معها، وهذه الأولوية تجعل تأثير الأسرة في الطفل حيويا وعميقا، فهي البيئة التي توفر الحماية والأمن وإشباع الحاجات الأساسية للطفل.

- الأسرة هي اللبنة الأولى التي يقوم عليها المجتمع، والتي يستمد منها كل أفراده مشاعر الحب والانتماء والأمان والدافع للعمل والرغبة في العطاء، كما أنها أساس الربط بين جيل وجيل، فعن طريقها ينقل المجتمع ثقافته إلى الأبناء.

- الأسرة هي البيئة التي تتناول الطفل بالتشكيل والتعديل وإكسابه العديد من أنماط السلوك والمهارات، بحيث يمكن القول إن الملامح الأساسية للطفل تتحدد بدرجة كبيرة من خلال الأسرة في الفترة العمرية المبكرة للطفل.

- الأسرة هي النموذج الأمثل لما يسمى بـ«الجماعة الأولية»، والتي تتميز العلاقات فيها والتفاعلات الاجتماعية بالمواجهة بين أعضائها، كما تتميز بالترابط والتعاون على أساس من الود والحب والاستمرار، ويسودها الوحدة التي تتمثل في الإحساس بالـ «نحن».

- في الأسرة يقوم الطفل بذاته، بمعنى أن قيمته لا ترجع إلى ما يؤديه من عمل أو خدمات للجماعة، أو لمدى كفاءته وقدرته في قيامه بالأدوار المتوقعة منه، وإنما مصدر هذه القيمة أنه عضو في هذه الجماعة الأولية.

- الأسرة يميزها التلقائية التي يجدها أعضاء الجماعة الأولية في تعاملهم مع بعضهم البعض خاصة بالنسبة للأطفال.

- الأسرة تنمي في الطفل بعض القيم والخبرات التي تتكون عادة داخل الأسرة دون غيرها من وسائط التربية الأخرى مثل: الاستقامة والكرم والتدين، فالطفل يكتسب مثل هذه القيم داخل الأسرة التي تتيح قدرا من المعرفة للطفل وتحيطه بجو من العواطف التي تتناسب مع عمره، مما يسهل اكتسابه لكثير من الخبرات والمهارات والمعارف.

ومن ثم فالأسرة ذات تأثير حيوي على حياة الطفل، وهذا التأثير حاسم في تربيته ككل. لذا فمن الأهمية إعداد الأسرة لكي تكون بيئة تربوية سليمة تشبع وتنمي قدرات واستعدادات الطفل بصورة مناسبة.

وعلى الرغم من الأهمية المتزايدة للأسرة في حياة الطفل - على نحو ما أوضحنا - فقد تعرضت الأسرة المصرية في النصف الأخير من القرن العشرين لتغيرات عديدة منها الاجتماعية والاقتصادية والثقافية، ترتب عليها تحولات جذرية في بنائها وفي وظائفها الأساسية، وعلى وجه الخصوص وظيفة التنشئة الاجتماعية للطفل وتوفير العناية والرعاية له، حيث انكمشت هذه الوظيفة الحيوية عما مضى.

وأدت الظروف والأوضاع الاجتماعية والاقتصادية والثقافية التي تعيشها كثير من الأسر المصرية إلى إحداث تأثير سيئ على وظائفها وأدوارها تجاه الأطفال، وأبرز هذه الظروف والأوضاع ما يلي(٢٥):

- تعاني الأسر الريفية من التخلف الثقافي، حيث ينتشر الجهل بصفة خاصة بين النساء، وارتفاع نسبة الأمية بصفة عامة، كما ينتشر الزواج المبكر، حيث تتزوج الفتيات في أعمار تقترب من الرابعة عشر، وسرعان ماتصبح أما لعدد كبير من الأطفال قبل سن العشرين فينعكس هذا على صحتها وأطفالها انعكاسا سيئا، ويبدو هذا واضحا في ارتفاع نسبة الإصابة بالأمراض الجسيمة وأمراض سوء التغذية بين الأطفال في الريف، ومن أهم ما يصيبهم نقص البروتين والسعرات الحرارية الأمر الذي يؤثر على نمو الطفل الجسمي والعقلي.

- تعاني الأسر الريفية - وكذلك الأسر الفقيرة في المدينة - من عدم توافر الإمكانات المادية بما يحقق لها مستوى معيشي لائق، وبالتالي يحقق لأطفالها نوعا من الاستقرار العاطفي والشعور بالحب والتقبل.

- تسيطر أنماط التفاعل الاجتماعي التقليدي بين أفراد الأسرة، حيث يندر تبادل الحوار بين الآباء والأبناء، كما أن مشكلات الأبناء لا تحظى باهتمام الآباء، ولا يزال العقاب البدني أو التهديد هو الوسيلة الأكثر انتشارا في الريف لتربية الأطفال.

- تعاني الأسرة في المدينة من عدم توفر الوقت الكافي لتربية الأطفال نتيجة لخروج المرأة للعمل وانشغال الأب أيضا بعمله، مما ترتب عليه عدم توفر الوقت الكافي لدى الوالدين لتربية الطفل والتفاعل معه.

- تفرض كثير من الأسر المصرية قيودا على حركة ولعب الطفل داخل المنزل، وغالبا ما يتعرض الطفل للزجر والنبذ إذا لعب.

- إقبال كثير من النساء المصريات في السنوات الأخيرة على العمل بمفردهن بالبلدان العربية بعيدا عن الزوج والأبناء مما يؤدي إلى تهديد استقرار الأسرة، وشعور الأبناء بعدم الأمن والدفء الذي يجب أن توفره الأم بصفة خاصة.

أدى ارتفاع معدلات الهجرة الداخلية والخارجية إلى تباعد مادي ونفسي بين أفراد الأسرة، مما ترتب عليه ظهور بيئة أسرية تتسم بالتراخي في العلاقات الاجتماعية والتفاعلات بين أفرادها، إلى درجة التباعد والجفوة والفتور الأسري، بل إلى التفكك الأسري في كثير من الأحيان.

وإذا كانت هذه هي أوضاع الأسرة المصرية، بصفة عامة، فإن الأوضاع التي يعيشها الوالدان، بصفة

خاصة، لا تقل قسوة، الأمر الذي يؤثر تأثيرا كبيرا على قيامهما بواجباتهما تجاه الطفل. فقد أشارت دراسة[٢٦] إلى أن التغير الذي طرأ على مكانة ووظائف المرأة نتيجة تعلمها، وما ارتبط به من خروجها إلى العمل في ظروف وإمكانيات غير مواتية، أدى إلى أن تقع فريسة لتعارض وصراع الأدوار مما انعكس أثره بالتالي على مستوى إنجازها لأدوارها. ولعل أبرز الظروف غير المواتية التي خرجت في ظلها المرأة إلى العمل، وأدت إلى عوامل التوازن والتوفيق بين واجباتها ومسئولياتها الوظيفية خارج المنزل وداخله هي:

- يتيح القانون للمرأة العاملة حق الحصول على إجازة خاصة من دون مرتب لرعاية الأسرة، غير أن الأزمة المادية الخانقة - بسبب ارتفاع الأسعار وتفشي النزعة الاستهلاكية الترفية - وبالتالي احتياجها الملح لما تتقاضاه من أجر، دفع المرأة إلى التنازل في كثير من الأحيان عن هذا الحق، مما يعني انخفاض معدلات الرعاية التي يلقاها الطفل.

- تغيرت العلاقات الأسرية بسبب مجموعة متشابكة من العوامل، مما لم يجعل أمام المرأة العاملة سبيلا سوى الالتجاء إلى دور الحضانة الخاصة أو الحكومية، والتي تتسم غالبيتها بانخفاض مستويات خدماتها، وتدني كفاءة العاملين بها.

ما زالت الأسرة المصرية - حتى مع خروج المرأة إلى العمل - تتميز بالارتفاع النسبي في حجمها، وبالتالي فإن معدلات وظائف وأدوار المرأة تتزايد بزيادة عدد الأبناء، إذ إنه من المنطقي أن الجهد الذي يبذل في رعاية طفل أو اثنين لا يعادل الجهد المبذول في رعاية ثلاثة أو أربعة أطفال، هذا بالإضافة إلى انخفاض متوسط نصيب كل طفل منهم فيما يختص بالوقت الذي تمنحه الأم لهم في مجال التوجيه والتنشئة الاجتماعية.

- على الرغم من المكاسب التي حصلت عليها المرأة نتيجة تحررها وخروجها إلى العمل إلا أن ذلك في ظل ثقافة المجتمع المصري لم يكن يعني بالنسبة لها إلا ارتفاع معدل الأعباء الملقاة على عاتقها وهو ما يختلف إلى حد كبير عما هو سائد في الدول المتقدمة.

- يؤدي إيقاع الحياة المعقد والسريع - وما يصاحبه من أدوار متعددة تقع على عاتق المرأة مسئولية القيام بها - إلى استنزاف قواها، مما يؤثر على مستوى إنجازها لأدوارها ووظائفها.

وهكذا يتضح لنا مدى العبء الملقى على عاتق المرأة المصرية العاملة، في ظل نظام اجتماعي اقتصادي متخلف، لم يتمكن من توفير احتياجاتها للتقليل من عبء الأدوار التي تنوء بحملها.

وإذا كانت هذه هي الحالة التي تعيشها المرأة المصرية الأم، فإن الرجل الأب الذي لا يقتصر دوره على الإنفاق على الأسرة، بل هو شريك في كافة العمليات والأدوار الخاصة بعملية التنشئة الاجتماعية والتربية، يعاني من ظروف لا تقل صعوبة عن المرأة، خاصة في ظل انعكاسات آليات السوق، وما ترتب عليها من اتجاهات استهلاكية في ظل ارتفاع الأسعار، واندفاع الأفراد نحو العمل للمواءمة بين حاجات الأسرة الاقتصادية، وبين الإمكانيات المادية المتاحة.. فأصبح الآباء يقضون معظم أوقاتهم في سباق محموم من أجل مزيد من الدخل لمواجهة متطلبات أسرهم، وصار من المتعذر على كثير من الآباء القيام

بأدوارهم التربوية تجاه أولادهم، وذلك بسبب تشتت وتصارع أدوارهم، حيث يرجع ذلك إلى العوامل التالية[٢٧]:

– لم يعد الأجر الذي يتقاضاه الأب من عمله الأساسي مهما ارتفع هذا الأجر كافيا لتلبية احتياجات الأسرة، خاصة في ظل جنون ارتفاع أسعار السلع والخدمات، ومن ثم فإن معظم الآباء يوزعون جهودهم وأوقاتهم في أكثر من عمل واحد.

–أصبح الأب يرزح تحت العديد من الضغوط النفسية والتوترات العصبية نتيجة الشعور المستمر بالمسئولية المادية حيال أفراد أسرته، فحاجات الأبناء لا تنتهي من ملابس وأدوات مدرسية ودروس خصوصية، إضافة إلى الظروف الصحية التي يمر بها أحد أفراد الأسرة.

– تنعكس معاناة الحياة اليومية من سوء المواصلات وازدحامها، وارتفاع معدل الضوضاء، وتلوث البيئة على حالة الأب المزاجية والمعنوية، هذا بالإضافة إلى تخلف الإجراءات الإدارية في مؤسسات الخدمات الحكومية، وما صاحبه من روتين وتعقيدات بيروقراطية، مما أدى إلى تفشي ظاهرة الرشوة والوساطة والمحسوبية، وتحول العلاقات بين الناس إلى علاقات بين أشياء وماديات، حيث تنعكس كل هذه العوامل على حالة الأب النفسية التي تنعكس بالتالي على مستوى قابليته للعطاء بعد عودته للمنزل، حيث غالبا ما يضيق بأحاديث الأبناء وتساؤلاتهم، أو يلجأ إلى الأساليب غير التربوية في الرد عليهم أو نهرهم وزجرهم والانزواء بعيدا عنهم.

وإضافة إلى ما سبق توجد بعض الممارسات.. فإن بعض الممارسات الأسرية الشائعة التي لا توفر المناخ الملائم لتنشئة الطفل تنشئة سليمة، وتمثل معوقات أمام تنمية الإبداع لدى الطفل، يمكن إجمالها فيما يلي[٢٨]:

– سيادة أسلوب التسلط في معاملة الأبناء، وفيه يتوجب على الأبناء أن يطيعوا الآباء طاعة مطلقة، ويتم التواصل بين الكبار والصغار عموديا وليس أفقيا أي من أعلى إلى أسفل، ويتخذ شكل إعطاء الأوامر والتهديد والتخويف والاستهزاء والإذلال والشعور بالذنب والقلق، وقد يقترن هذا السلوك ببعض أنماط السلوك التعسفي مثل الصفع والتهديد. أما التواصل من أسفل إلى أعلى فيتخذ طابع الترجي والانسحاب والتكتم والحذر والإحساس بالذنب والخوف والقلق. وتكون العلاقة بين الأبناء والآباء قائمة على سياسة الترهيب والترغيب، وليس على سياسة الإقناع والحوار المفتوح والمتبادل بين الطرفين.

– اتباع أسلوب الحفظ والتلقين حتى يعمد الآباء إلى تشكيل أبنائهم من خلال الإذعان لهم دون مساءلة أو تشكك أو نقد أو تحليل، وتكون سلطة الآباء هي المرجع والبرهان للوصول إلى الحقيقة وليس الخبرة المباشرة للفرد.

– التذبذب في معاملة الطفل، حيث لا يوجد اتساق في المعاملة بين الأبوين، فالأم تسحق شخصية الطفل بالحماية المفرطة، أما الأب فبالقسوة، ويؤدي الإفراط في الحماية والقسوة في العقاب إلى شعور الطفل بالعجز والاتكالية والهروب من المسئولية.

– المفاضلة بين الأبناء حسب الجنس والعمر، وأحيانا حسب الجمال والذكاء، وطاعة الأهل.. فهناك

بعض الأسر التي تعطي الابن الأكبر تفضيلا خاصا وحقوقا وامتيازات دون سائر إخوته، وأسر أخرى تفضل الابن الذكر على الأنثى لأسباب اقتصادية واجتماعية وثقافية توارثها المجتمع.

- ممارسة أسلوب التنميط الجنسي في معاملة الأبناء، حيث لا يزال بعض الآباء يفصلون بين أدوار الجنسين من الأبناء، فيلجأون إلى وضع كل من الذكر والأنثى في دور تقليدي جامد، يتلاءم مع توقعات المجتمع لهذا الدور.

- عدم احترام فردية الطفل واستقلاليته في الأمور التي تتعلق به مثل: اختيار الأصدقاء وأنواع الطعام وغيرها.

وجود أفكار غير علمية، متعلقة بتنشئة الأبناء، حيث إن كثيرا من الآباء والأمهات لم يطلعوا على كتب أو مقالات تتناول أساليب تنشئة وتربية الأبناء، إضافة إلى العدد الكبير من الآباء الأميين... وتحت ضغط الحاجة إلى المعلومات قد تلجأ الأم إلى والدتها أو جارتها دون أن تستشير طبيبا أو مربيا أو كتابا.

وهناك مشكلة أخرى كبيرة لها تأثيرها على الطفل المصري ألا وهي مشكلة عمل الطفل، إذ تتضافر معا عوامل كثيرة - في الأسرة والمجتمع - هي مزيج من عوامل اجتماعية واقتصادية وتعليمية وثقافية لكي تدفع بالطفل إلى سوق العمل، وهو لا يزال بعد غضا صغيرا دون سن العمل، إذ إن هناك طلبا كبيرا على عمل الأطفال خاصة في الورش، حيث لا تخلو ورشة من طفل أو أكثر.

ثانيا: ملامح الواقع التعليمي وتأثيره على تنمية التجديد والإبداع في الثقافة المصرية

يكاد لا يختلف اثنان في الحكم على نظام التعليم القائم في مصر بأنه نظام محافظ يعكس الأوضاع القائمة ويحافظ عليها، وعلى الرغم من المحاولات والإجراءات التي تطفو على السطح أحيانا ثم تخبو، والتي تحاول أن تجعل (التعليم) في الموقع الأول من جبهة التغيير الاجتماعي والفكري إلا أنها لا تزال محاولات متناثرة لا ينتظمها استمرار ولا يدعمها حماس[٢٩].

كما أن كثيرا من التقارير والدراسات تتضمن الدعوة إلى ترشيد العملية التعليمية في حدود المحافظة على أساسياتها التقليدية كمبدأ مجانية التعليم، ومبدأ الإشراف الحكومي، والتمويل الحكومي، ومسئولية الدولة عن توظيف خريجي الجامعات والمعاهد، ونظام تنسيق القبول بالجامعات.

وفيما يلي نستعرض أبرز ملامح الواقع التعليمي الراهن:

- الفلسفة التربوية السائدة لدينا تنظر إلى التربية كأداة للثبات والاستقرار، وتركز على انتشار التعليم لا نوعيته[٣٠].

- فقدان الهدف من التعليم ونسيان طبيعة العلم، وإدراك طبائع الأشياء، وأهدافها ووظائفها، وهو مايسميه علماء التربية «فلسفة التعليم». إننا لا نريد أن نفكر تفكيرا جذريا في قضية التعليم الأساسية: ماذا نعلم ولماذا نعلم؟[٣١].

- وضع التعليم هزيل وهامشي، فمعدلات الأمية الهجائية، وعدم معرفة القراءة والكتابة من المعدلات

المرتفعة، حيث تصل إلى ٤٩,٦٪. وحتى غالبية غير الأميين هجائيا يتسمون بالأمية الثقافية، (غياب المعرفة العامة بأحوال المجتمع، وتاريخه ومشكلاته) والقدرة المنهجية على التحليل النقدي، والقدرة العلمية على حل المشكلات المتجددة، كما يتسمون أيضا بالأمية التقنية، غياب المعارف والمهارات الأساسية للتعامل مع الآلات والأجهزة والمخترعات الحديثة، وفي مقدمتها الكمبيوتر[٣٢].

- يفرز تحليل الوضع القائم للتعليم ما يسمى «بثقافة الذاكرة» بمعنى تنمية القدرة على الحفظ لدى الطلبة، ومن ثم فإن الامتحان ينشد اختبار قدرة الطالب على تذكر المعلومات المقدمة إليه دون أن يتجاوز هذا التذكر إلى تقييمها ونقدها، لأنها مطروحة على أنها حقائق مطلقة، وبذلك يتسم نظام التعليم بطابع اليقين[٣٣].

- ولا يزال التعليم عندنا - يحتل فيه «الكتاب المقرر» مكانة قدسية، ولا يقوم المعلم إلا بدور يحض فيه سامعيه على الالتزام بكل حرف في الكتاب[٣٤].

- السمة الأساسية في التربية، كما تمارس اليوم هي سلبية المتعلم وجلوسه أثناء الدرس للتلقي فقط دون المشاركة الفعالة، وهذا الوضع هو أحد أسباب سلبية الإنسان المصري المعاصر الذي لا هم له إلا النقد[٣٥].

- يقوم النظام التعليمي على الطاعة، فأسلوب التعليم لا يسمح بالمناقشة أو النقد أو التعبير عن الشخصية المستقلة، بل يفترض أن التلميذ جاء ليستمع باحترام وإذعان، ولا يراد منه إلا أن يردد ماتلقاه، ويكرر ماحفظه عن ظهر قلب[٣٦].

- تمارس المؤسسات التعليمية القهر والتسلط بما تقدمه من مناهج وأساليب تدريس تسهم في تضليل العقل الإنساني وقمعه. فالعملية التعليمية التي تتم في المدارس تسهم في خلق إنسان غير قادر على فهم واقعه أو تحليله. وبذلك فإنها تعطل العقل البشري عن النمو والنضج، ومن ثم تربية فئات من البشر لا تملك القدرة على الإبداع أو إرادة التغيير أو امتلاك حرية التعبير[٣٧].

- أصبح التعليم ضربا من «الإيداع» تحول الطلاب فيه إلى «بنوك» يقوم الأساتذة فيها بدور «المودعين» ويحدد دور الطالب فيه كمستقبل للمعلومات يملأ بها رأسه ويخزنها دون وعي، وهكذا يحرم الإنسان من فرص الإبداع والتطوير، إذ كيف يمكن أن يمارس الإنسان وجوده الحق دون أن يتساءل ودون أن يعمل[٣٨].

- يركز التعليم على الماضي ويهمل المستقبل، ويدعم الامتثال والتقليد، ويحارب الابتكار والتفرد، ويدعم القهر والتسلط، ويناهض الاستقلالية والنقد، ويمجد الحصول على الشهادات، والاعتماد على الوظائف الحكومية، ولا يشجع على التعلم والاعتماد على النفس.

- أصاب التربية فكرا ونظاما بعض أعراض العقم والشلل، حتى غدت تلك الأعراض قدرا مقدورا، تكيف كثير من المشتغلين بالتربية معها، يجترونها فكرا خامدا وممارسة كليلة، وكأنما توقف الزمان وتثبت المكان وضاق الأفق وتجمدت المسلمات، واختفت البدائل، وانحسر الإبداع والاجتهاد[٣٩].

- وظفت السلطة المهيمنة المؤسسات والعمليات التعليمية نحو إنتاج أو إعادة إنتاج الأفراد للحياة في النمط الاجتماعي القائم والتكيف مع أوضاعه أو علاقاته ومصادر السلطة فيه، بما يتماشى مع مصالح هذه السلطة[٤٠].

ثالثا: ملامح الواقع الإعلامي وتأثيره على تنمية التجديد والإبداع في الثقافة المصرية

تشكل وسائل الإعلام للملايين من البشر الوسيلة الأساسية في الحصول على الثقافة بجميع أشكال التعبير الخلاق، كما أن لها دورا في إشاعة المعرفة، وتنظيم الذاكرة الجماعية للمجتمع، وخاصة جمع المعلومات ومعالجتها واستخدامها.

وعلى الرغم من أنه لا يمكن تصور الثقافة دون تعبير أو نشر، ودون مساندة من وسائل الإعلام الجماهيرية، إلا أن كثيرا من الانتقادات توجه إلى وسائل الإعلام على اعتبار أنها تقدم ما حول الثقافة لاالثقافة نفسها، كما أنها لاتمثل الصورة الحقيقية للإبداع في المجتمع، ولا تتسع للمبدعين الحقيقيين، وتقدم غذاء ثقافيا فقيرا، وتحجب كل إبداع حقيقي[٤١].

وإذا كانت وسائل الإعلام الجماهيرية في الدول المتقدمة، قد أسهمت بأداء دورها الوظيفي في المشاركة بعمق في تحقيق التقدم، فإن وسائل الإعلام لدينا لم تعمل بعد على تجاوز الأوضاع الراهنة، ولم تساعد في تنمية وتجديد الإبداع في حياتنا الثقافية.

والأكثر من ذلك أن الإعلام نفسه يعاني من جملة من المشكلات، فلا يزال ضعيفا في عديد من الأوجه، ويتسم باختلال التوازن في تدفق المعلومات، ويعاني من ضعف البنية الأساسية للاتصال، وتعدد الموانع القانونية وضعف الحريات العامة بما في ذلك حرية التعبير والنشر والإعلام، وتعدد النصوص الزجرية المتعلقة بالمهن الإعلامية، واحتكار الدولة لوسائل الاتصال وقلة الكوادر الإعلامية المهيأة علميا[٤٢].

وبالإضافة إلى جملة من المعوقات الأساسية نذكر بعضها على سبيل المثال لا الحصر وهي:

- الافتقار إلى الموارد البشرية المدربة تدريبا فنيا متلائما مع اتجاهات التنمية، وظروف التطور السريع والمعاناة من نسبة الأمية، والإصرار على اتباع الأساليب التقليدية في تناول قضايا التطور والشؤون المتعلقة بالتنمية الثقافية، وفقدان التنسيق بين الأجهزة الإعلامية المختلفة والانعزال عن القطاعات الهامشية للسكان، كما أنه حائر في لغة مخاطبته للجماهير العريضة وخاصة الأميين فيها، وهو يخضع لمركزية مفرطة، ومع ذلك فهو يفتقد التخطيط والتنسيق، ومستوى الكفاءات المهنية منخفض، والبحوث المفيدة شحيحة، وقبل هذا فالضمانات المتعلقة بالحرية الإعلامية ليست دائما متوفرة[٤٣].

ويرجع السبب الأساسي في ضعف وسائل الإعلام إلى أنها تخضع للسيطرة الرسمية للدولة خاصة الإذاعة والتلفزيون، فهي تابعة وخاضعة تماما من جانب السلطات المسئولة. كما أن وكالة الأنباء هي وكالة رسمية تعبر عن رأي وفكر السلطة السياسية.

وقد أدى هذا الوضع إلى انحيازها انحيازا تاما لآراء السلطة السياسية، إضافة إلى أنها تشكل المصدر الأساسي للأخبار المتدفقة وطنيا، والتي تستغلها سائر وسائل الإعلام من صحافة وإذاعة وتلفزيون، وهذا ماجعل مضمون وسائل الإعلام متشابها، ومعتمدا أساسا على ما تبثه الأنباء الرسمية، خاصة ما يتعلق بمختلف نشاطات السلطات والهيئات الرسمية.

وعموما فإن حجم الميزانيات المخصصة لوكالة الأنباء ضعيف، ولا يسمح بتطويرها. فالمكاتب المحلية هزيلة العدد، وفي بعض الحالات غير موجودة إطلاقا. كما أن العنصر البشري لا يسمح عادة بتطوير شبكة المكاتب المحلية.

وبالنسبة للصحافة فهي تعاني من سلبيات وممارسات تسيء إلى كرامة المهنة وتعرقل حريتها وتعوق انطلاقها، وتبعد بها عن تحقيق رسالتها وأهمها[44]:

١ - تحول المراكز القيادية الصحفية إلى مناصب حكومية، فاختيار رؤساء إدارات المؤسسات الصحفية ورؤساء التحرير، ومن إليهم، يتم بقرارات سلطوية عليا، يؤخذ فيها بالاعتبارات السياسية والأمنية وغيرها، شأنها في ذلك شأن وظائف الدولة الكبرى في الحكومة والقطاع العام، وقد أدى ذلك إلى صبغ تلك المناصب بصفة رسمية حكومية لا شك أنها تتعارض وما ينبغي لشاغلها من حرية واستقلال في الفكر والأداء. ومن المظاهر البارزة في هذا الصدد ربط القيادات الصحفية بعجلة الدولة، وكان لذلك أثره على توجهات هذه القيادات، وسياسة الصحف التي تتولى مسئولياتها، مما يهدم حرية العمل الصحفي.

٢ - إن الصحف العامة أصبحت أقرب إلى أن تكون صحفا للحزب الحاكم منها إلى أن تكون صحفا قومية.

٣ - أصبحت القيادات الصحفية من أعمدة السلطة، وكان لا بد لتدعيم مكانتها من منحها قدرا كبيرا من التصرف داخل المؤسسات، ولكن لم تكن الممارسات في هذا الصدد لصالح المهنة أو المؤسسة أو العاملين فيها، وكان بعضها مجرد ممارسات رقابية لصالح الحكومة.

٤ - تراكم العمالة الزائدة في المؤسسات الصحفية لعدم وجود سياسة ثابتة للتعين، وكثرة الوساطات والتحايل على الاستمرار في العمل بعد سن التقاعد، وتزايد أعداد من لا يعملون أو يبعدون عن ممارسة العمل.

- ومن حيث الممارسة الصحفية ذاتها، أي الأداء المهني، فهناك الكثير من أوجه القصور والتخلف. فالصحف تجسد في أدائها الإعلامي النظرية السلطوية بكل أبعادها. فسياستها في تقديم المادة الإعلامية تجعل في المقام الأول من اهتماماتها أخبار جهاز الحكم ورأس الدولة، أيا ما كانت طبيعة الأحداث الأخرى وسخونتها، سواء على المستوى المحلي أو العالمي. وواضح أن هذه الممارسة لا تتفق وقواعد الأداء المهني السليم من ناحية، كما أنها من ناحية أخرى تناقض جوهر الديمقراطية التي يرددها المسئولون، وتحيل تلك الصحف إلى أبواق للسلطة.

وتمتد هذه الظاهرة إلى ممارسات مهنية أخرى تتعارض تماما ومبادىء العمل الصحفي وأعرافه المستقرة، مثل: حجب بعض الأخبار التي لايرضى عن مضمونها المسئولون، وتضخيم أخبار أخرى، أو قلب حقائقها، أو مزجها بالرأي، أو غير ذلك، مما لا يستهدف سوى رضاء من يمثلون السلطة.

ومن الظواهر المؤسفة في الصحف شيوع أخطاء اللغة والمعلومات، وهبوط مستوى التحرير فيما تنشره من مواد، ومن أوجه القصور في الأداء المهني لصحافتنا اهتمامها بتملق الجماهير أكثر من اهتمامها بتوعيتهم وتنويرهم وحل مشكلاتهم، تماما كما تفعل أجهزة الإعلام الأخرى، فأخبار كرة القدم وأحاديث فناني المسرح والسينما الفردية أهم من قضايا التنمية السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية، ولاشك أن لارتباط هذه الصحافة ارتباطا عضويا بجهاز الحكم دخلا كبيرا في ذلك.

هذه صورة عامة لوسائل الإعلام، وهي توضح الأوضاع غير السوية التي تعيش في ظلها، وقد أفرز هذا الواقع الإعلامي عدداً من النتائج أهمها:

- ضعف تأثير وسائل الإعلام في الجماهير العريضة، نظرا لموقفها المؤيد للسلطة، وتبرير قراراتها وسياستها دائما، وعدم انحيازها إلى جانب الجماهير وانصراف جانب كبير من المثقفين عن هذه الوسائل، والبحث عن مصادر أخرى للمعرفة والإعلام من بينها الصحف والمجلات والإذاعات الأجنبية خاصة بعد أن فقدت كثير من وسائل الإعلام مصداقيتها لدى الجماهير نتيجة لممارساتها الإعلامية الخاطئة.

- غلبة المضمون الترفيهي على وسائل الإعلام، وبصفة خاصة الإذاعة والتلفزيون، ويمكن ملاحظة أن توزيع البرامج من حيث نوعيتها وتصنيفها غير متكافئ، وهذا يجعل مهمة التلفزيون صعبة فيما يخص العمل على خلق وتدعيم وتوازن المضمون الموجه إلى المشاهد.

وعلاوة على هذا فإن مضمون البرامج التي يبثها التلفزيون مازال محل جدال، مفاده أن الترفيه والتثقيف والإعلام هي مفاهيم مجردة طالما بقيت معزولة عن المناخ السياسي والاجتماعي السائد.

فالترفيه يصبح تخديرا، والتثقيف دعاية، والإعلام طمسا للحقائق إذا ثبت أن استعمال التلفزيون يتم بطريقة سيئة لاتراعي اهتمامات المشاهد ولا تسعى إلى تحقيق طموحاته، وجوهر هذا الجدل هو الاستعمالات السياسية الفوقية لوسائل الإعلام ككل وجهاز التلفزيون بوجه خاص. وفي بعض الحالات يطرح هذا الجدل إشكالية الشخصية الوطنية والهوية القومية. فأي ترفيه، وأي تثقيف، وأي إعلام ما دام يعتمد على البرامج المستوردة، وما دامت السياسات الثقافية الوطنية لاتقوم على تصور واضح وديناميكي لمفهوم الثقافة ولدورها الريادي في شتى المجالات وصون الذات الوطنية؟ وقد زاد هذا الجدل حدة اقتحام البرامج الإعلانية في معظم البرامج التلفزيونية.

- الأخذ بالأسلوب والنمط الغربي في المعالجة الإعلامية، وهو الأسلوب الذي يركز على تناول كل ماهو طريف ومثير وغريب أكثر مما يركز على الموضوعات والقضايا والأحداث التي تخدم أهداف التنمية والتقدم، فيلاحظ أن وسائل الإعلام تخصص مساحات واسعة لأخبار نجوم السينما والرياضة، وأخبار الحوادث والجرائم، والرياضة وغيرها من المواد الخفيفة، بينما يقل اهتمامها بتناول الأخبار العامة، ونتائج الأبحاث والدراسات، وقضايا التنمية والإنتاج، وسلوكيات الجماهير، والقضايا الجماهيرية الساخنة.

بالإضافة إلى غلبة السطحية، والابتذال، والسرعة في التناول، والتقليد في المعالجة الإعلامية دون العمق والجدية والاستمرارية والإبداع.

– على الرغم من وجود أجهزة حديثة إلا أننا لا نحصل على الفائدة القصوى منها، حيث تظل كالجسم الغريب في بيئة لم تزدهر فيها العلوم، خاصة وأن التعامل مع معدات مثل الحاسبات الإلكترونية ليس أمرا سهلا في مجتمع نصف سكانه من الأميين، هذا إضافة إلى ندرة الأيدي العاملة الفنية المدربة، وكذلك ندرة بنوك المعلومات مع عدم توفر صناعات تخص الاتصال كإنتاج الأفلام الخام مثلا أو المواد الاحتياطية لهذه الأجهزة، أو المواد المستخدمة في عمليات الطباعة والتصوير، وهكذا نظل بحاجة إلى استيرادها دائما.

وبالإضافة إلى ما سبق، فإن دخول المعالجة الآلية للمعلومات إلى دور الصحف لم يأخذ حقه من الاهتمام، فهنالك بعض دور الصحف التي اكتفت باعتماد الميكروفيش والميكروفيلم في أقسام الأرشيف فيها، دون أن تنتقل إلى اعتماد الحاسبات الإلكترونية في أقسام المعلومات فيها، إضافة إلى أعمال الإدارة والإعلان.

– تعاني وسائل الإعلام من العديد من القيود السياسية والقانونية والإدارية والمالية، مما يتيح للسلطات الحاكمة فرصة التحكم والتدخل في أمورها، كما تطبق الرقابة الصارمة على وسائل الإعلام سواء، كانت رقابة مباشرة أو غير مباشرة، كما تمارس السيطرة على مصادر المعلومات فتسمح بما تريد وتحجب ما لا تريد، مما يشكل قيدا أساسيا ليس فقط على حرية وسائل الإعلام، بل على حرية الرأي العام في ممارسة حقه في الاتصال.

وقد تكون وسائل الإعلام مصدرا لكثير من الأخطار الثقافية، ومن أهمها: تقديم رؤية أسطورية للعالم بدلا من أن تعزز الثقافة القائمة على تعدد الآراء، وتخلق إدراكا وهميا للعالم الحقيقي بدلا من تقديم دائرة واسعة من المعارف والآراء للاختيار من بينها[٤٥].

وقد تسبب الاغتراب الثقافي سواء، عن قصد أو دون قصد، كما أن الجمهور لا يجد في القيم والمعايير التي تنشرها تعبيرا عن اهتماماته وتطلعاته الحقيقية، وهي تعمل على تشجيع التقليد والسلبية لدى الجمهور، وتزيف الوعي وتضلل العقول في بعض القضايا التي تتناولها، وتعمل من خلال التقديم المكثف للإعلان على خلق عقلية تجارية، يصبح بمقتضاها الاستهلاك غاية في حد ذاتها، كما قد تؤدي إلى تسطيح وإفقار الحياة الثقافية، وتعمل على قبول الأفكار المعتمدة من السلطات على حساب التفكير المستقل والحكم النقدي.

كما تهدد وسائل الإعلام الذاتية الثقافية، وتزيد من حدة التبعية الإعلامية والثقافية، وتقدم الكثير من برامج العنف، وتبرر ذلك بأن الطبيعة الإنسانية تحب ذلك[٤٦].

وكثيرا ما تقدم برامج وسائل الإعلام رؤية واحدة ومتحيزة للواقع، وتعمل على توفير الدعم المستمر للوضع القائم.

بالإضافة إلى أنها تؤكد على التناول الجزئي للقضايا، وتتجاهل الربط بين الظواهر الاجتماعية، مما يؤدي إلى العجز عن الفهم وفتور الشعور واللامبالاة بالنسبة لأغلب الناس، كما أن الاعتماد على الآنية والفورية في المعالجة وعرضها بصورة جزئية دون توضيح علاقاتها بغيرها من القضايا، يدعم كون المادة الإعلامية سريعة الزوال، لا تخلف وراءها أي بنية باقية أو ثابتة، مما يعوق عملية الفهم.[٤٧]

كما أن الإرسال الممتد بلا انقطاع ببرامج مبلدة للعقول يعمل على تحجيم النشاط العقلي وتسكين الوعي النقدي، فضلا عن الإرهاق البدني[٤٨].

رابعا: ملامح الواقع الثقافي الراهن

الواقع الثقافي هو جزء لا يتجزأ من الواقع ذاته. فالثقافة تعكس بضروبها وألوانها المختلفة الواقع التاريخي الاجتماعي الذي أثمرها وأنتجها. فإذا كانت ثمة تدهور ثقافي ظاهر، فإنما هو ثمرة تدهور شامل.

ويرد بعض الراصدين والدارسين الأمرين جميعا - التدهور الاجتماعي والثقافي على السواء - إلى الهزائم التي لحقت بالنهضة والتقدم، وفي تقديري أن كلام هؤلاء مقبول، ولكن السبب الجوهري إنما يرتد إلى سوء الإدارة لشؤون الأمة اجتماعيا وسياسيا[٤٩].

وفي مصر إحساس جاد بأن الثقافة في أزمة، ذلك لأن لأزمة الثقافة أبعاد أساسية متعلقة بطرق التفكير التقليدية، وضع المثقف في المجتمع، ومدى احترام العقل والخيال الحر في أنظمة يفضل معظمها أن يتحكم مباشرة في اتجاهات تفكير الناس[٥٠].

يعاني الواقع الثقافي من تدهور نلمسه في كثير من جوانب حياتنا الثقافية، الإسفاف الشديد في مستوى التعبير الثقافي، والردة السلفية التي تنذر بالتهام الأخضر واليابس والمورق في حياتنا الثقافية، والتي ترى في الفن والتعبير الراقي مرادفين للكفر والزندقة، والقيود الصارمة التي تكبل الحركة الثقافية في المجتمع، سواء أرجعت هذه القيود إلى طبيعة البنية الاجتماعية، أم إلى التنافر بين أداء الإعلام وأداء الثقافة، أم إلى حدود حرية التعبير السياسي، أم إلى انتشار القيم السلبية في المجتمع، أم إلى غير ذلك[٥١].

ومن المظاهر التي تؤكد تدهور أوضاع الثقافة أيضا تراجع الكتاب في حياتنا الثقافية، وتراجع النقد والمتابعة للإصدارات الجديدة، في الوقت الذي تزداد فيه حاجة القارئ إلى هذه المتابعة، لكي تساعده على التميز بين الغث والسمين، وتقوده إلى متابعة ما يدخل في إطار اهتماماته، ويتعرف على القمم والسفوح في حياتنا الثقافية، كما غابت المنتديات والجمعيات الأدبية.

بالإضافة إلى أن المجتمع لم يعد يقدم العناية الكافية للمواهب الشابة القادرة على العطاء الثقافي والفكري الراقي، وتراجع حركة التأليف والقراءة معا، وخضوع الفكر للقيم السائدة بدلا من العمل على تغييرها واختناق الإبداع[٥٢].

كما يلاحظ هبوط مستوى الجدل العام وتعثره في قضايا قديمة مستهلكة، وعزوفه عن متابعة القضايا الحيوية، وعودة الجدل إلى قضايا سبق حسمها خلال مطلع القرن والقرن الماضي. فإذا كان من المفيد المراجعة للأفكار بين وقت وآخر، فإن المراجعة شيء والبدء من جديد شيء آخر، ففي ذلك إهدار لجهود جيل الرواد الذين قدموا عصير حياتهم وخبراتهم لأجيال لاحقة[٥٣].

كما أن من أهم وأخطر مظاهر أزمة الثقافة الراهنة الشعور السائد بالعبثية واللاجدوى، بين الكتاب والقراء على السواء. فمن المفترض أنه إذا طرحت فكرة على الرأي العام طرحا صحيحا، وفي الوقت المناسب، وتمت مناقشتها وتقبلها الرأي العام وتحمس لها، أن تجد طريقها للتنفيذ على أرض الواقع، وعندها تسترد الفكرة والكلمة مصداقيتها، ويرتفع في المجتمع صوت العقل والحكمة، ويتحدد طريق المنافسة والإبداع والمبادرة من أجل الوصول إلى حلول للمشاكل القائمة، ولكن تسير الأمور سيرا عكسيا، فما أكثر القضايا التي طرحت للبحث والمناقشة، وما أكثر الأفكار والمقترحات التي قدمت وبقيت حبيسة في الملفات لا تلقى استجابة، ويستمر الانفصال بين القول والفعل، والانقطاع بين الفكرة وتنفيذها، وبين رجال الفكر ورجال العمل.

وفوق كل ذلك فإن غياب التنسيق بين المؤسسات الثقافية، وسيادة روح المنافسة بينهما بدلا من التكامل، يؤدي إلى إهدار الوقت والجهد والمال، ويضعف من فعالية هذه المؤسسات الثقافية التي من المفترض أن يتمكن من خلالها المثقفون والمفكرون من المساهمة بالحلول المدروسة للعديد من المشاكل، على أن يتجاوب معها المجتمع.

ولا نتجاوز الحقيقة إذا قلنا إنه لا يمكن فصل أزمة الثقافة عن أزمة المثقفين، فكلاهما وجها عملة واحدة، وأزمة الثقافة ترتبط بوضع المثقفين في المجتمع، ومدى نجاح المجتمع في استيعاب جهد مفكريه.

وأوضاع المثقفين أوضاع تعسة: بين انسحاب وصمت وهجرة، بينما تهيمن مجموعات من (الدخلاء) من النافقين والأدعياء والمنتفعين وفقراء المواهب في ميدان الثقافة.

ويعاني المثقفون من دورهم الهامشي، مما يثير لديهم صور السخط والكبت والشعور بالإحباط، عندما لا يستفيد المجتمع من ثقافتهم وخبرتهم، ولا يجعلهم جزءا عضويا من نسيجه الحيوي، لذا يحكم على النظام الاجتماعي بمدى قدرته على الاستفادة من المثقفين والخبراء، ومدى نجاحه في جعلهم جزءا حيويا منه.

ويمكن القول إن تضاؤل الدور السياسي للمثقف هو أحد أهم الظواهر البارزة في الحياة السياسية والثقافية والفكرية. هذا التضاؤل الواضح في التأثير يعبر عن نفسه بأشكال متعددة.. والهجرة الداخلية هي أحد هذه الأشكال، وهي مغادرة المثقف لدوره القيادي والطليعي في المجتمع والقبول بدور قاعدي، مثل أي مواطن آخر، والاهتمام بتعميق تخصصه، وبأبحاثه الأكاديمية، أو موقعه الوظيفي، وما إلى ذلك[٥٤].

وفي مقابل هذه الخطوة الانزوائية نحو الوراء يتخذ التضاؤل في دور المثقف شكلا آخر، وهو الهروب نحو الأمام، والقيام بعملية متواصلة لجلد الذات، والادعاء أنه يريد القيام بدور ما، لكن المجتمع يعاني من مشاكل كثيرة، وفي حالة مرضية، وفي كل يوم تطالعنا الصحف والمجلات بكم هائل من المقالات التي تعبر عن جلد الذات.

هذا التضاؤل الواسع في دور المثقفين الذي اتخذ خطا بيانيا متصاعدا منذ السبعينيات بشكل خاص،

يجد بعض التفسيرات من بينها سيطرة الجيش والقوات المسلحة على حركة التغيير في المجتمع، فالجيش هو القوة المنظمة المتماسكة التي مثلت طموحات الطبقة الوسطى - الأكثر انتشارا - وذلك في مرحلة ما بعد الاستقلال الوطني من الاستعمار الأجنبي، وبدء مرحلة البناء الداخلي. وبحكم الخلفيات الثقافية المحدودة استعانت الطلائع العسكرية بالمثقفين، ثم ما لبثت أن دفعت بهم لأدوار هامشية، باعتبارهم برجوازيين متذبذبين، مزعزعين، لا يؤمنون بالثورة، وبحتمية انتصارها السريع.

ومن ناحية أخرى فإن حصيلة تجربة المرحلة أظهرت فرقا هائلا بين الأحلام والأمنيات التي ظنها بعضهم قاب قوسين أو أدنى من التحقيق، وبين حقائق الواقع المرير، وهذا الأمر دفع بجموع المثقفين للانزواء والتراجع، واتسعت الفجوة بين السلطة والمثقفين.

فالمثقفين الذين دخلوا في معمعات العمل السياسي، عبر العديد من الأحزاب والحركات والمنظمات السياسية، كانوا قصيري النفس، وكانوا متطهرين إلى حد كبير، وبعيدين عن الانغماس في الحياة اليومية لجموع الشعب، وأجادوا التنظير من فوق، ومن أبراجهم العاجية، ولذلك سرعان ماتراجعوا إلى الوراء، لأنهم اكتشفوا خطأ صغيرا هنا أو هناك، أو لأن أحلامهم لم تتحقق سريعا، ولأن ما تصوروه من إنجازات لم يقع.

وهناك عوامل إضافية أسهمت في تهميش دور المثقف في الحياة السياسية المعاصرة، من تلك العوامل اتساع درجة الإغراءات المادية والسلطوية للمثقف في عصر الطفرة النفطية والثروة العربية، ولذلك ازدهرت وترعرعت (ظاهرة الاستمالة السياسية)، والتحق كثير من المثقفين - وقد رأوا أحلامهم في تحقيق إنجازات سريعة قد تعرضت للوأد - بالسلطة السياسية، وبعضهم نتيجة الإحباط، وبعضهم نتيجة ضخامة الإغراءات التي وفرتها الوفرة المالية العربية، وبعضهم نتيجة اقتناع بعد تجربة طويلة، بأنه لا سبيل إلى تغيير الواقع القائم إلا من خلال الإطارات السياسية والهيكليات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية القائمة - ببطء ودون أوهام - والتي دفعنا ثمنها غاليا في نظر أصحاب هذه الفكرة «العمل والإصلاح من الداخل».

كما أن تطور آلية قمع المعارضة قد دفعت بالمثقف لطلب أمنه الذاتي، أمام ضخامة الثمن الذي سيدفعه إذا استمر في المعارضة، أيا كان لونها وشكلها وحدودها.

ويضاعف من أزمة الثقافة غياب سياسة ثقافية رشيدة، مما أدى إلى انتشار حالة اللامبالاة والعبثية بين قطاعات واسعة من الشباب، تدفعهم إلى الارتماء بين أحضان الغيب بفعل المغيبات العقلية فيما يزعم أنه حضارة السلف دون تمييز بين الصالح والطالح منها، وترك مقاليد الثقافة لعقول متخلفة عاجزة تماما عن مخاطبة الأجيال الجديدة من الشباب المتطلع إلى التغيير والتقدم.

وقد أفرز الواقع الثقافي المتدهور عددا من المشكلات والتحديات أهمها مايلي:

- غياب حركة نقدية ناضجة علمية، تدرس النتاج الثقافي وتمحصه، وتؤصل ما هو حقيقي وتعمقه، وتقوّم ما حاد عن الصواب، وتسهم في إغناء الحياة الثقافية والفكرية.

- وجود انعزال ثقافي عميق يفصل الكتاب والقراء في كل إقليم عربي عن الكتاب والقراء في الأقاليم

العربية الأخرى، ولا شك أن هذا الانعزال إنما يفعل فعله الردىء في جمهور القراء العرب أكثر بكثير من أثره على الكتاب والنقاد، ذلك لأن للكتاب والنقاد وسائلهم وصلاتهم وعلاقاتهم الشخصية التي تمكنهم من متابعة الإنتاج الأدبي والفكري في البلدان العربية رغم القيود المصطنعة في بعض الدول، ومن آثار هذا الانعزال أنه يؤخر النزوع الثقافي التاريخي العربي نحو (تفاعل) كافة الموروثات الفكرية والفنية والثقافية عامة في الأقاليم العربية، وصولا إلى ثقافة عربية واحدة. فالانعزال الثقافي يؤخر هذا السعي نحو الثقافة العربية الواحدة، ويؤثر هذا بالطبع في الكتاب والنقاد والقراء أجمعين[٥٥].

- تواجه الثقافة في العالم الثالث - وفي مصر - مشكلة حقيقية هي تحدي السلطة لا تحدي العلم، وإن كان لا بد من الاعتراف بأن بعض المشكلات الفرعية المترتبة على مواجهة الثقافة للعلم والتقنية الحديثة، ولكي نفهم طبيعة المواجهة بين الثقافة والسلطة ينبغي علينا أن نحدد معنى (السلطة). فالسلطة قد تكون سلطة العرف الشائع، أو سلطة الدين، أو سلطة الحكومة، وهذه الأنواع الثلاثة من السلطة تؤثر في الثقافة تأثيرا سلبيا إذا استخدمت بطريقة تعسفية غاشمة.

فلسطة العرف والتقاليد الشائعة يمكن أن تقمع الثقافة، لأن من طبيعة الإبداع الثقافي أن يكون في صراع مع القيم السائدة، لا عنادا منه تجاهها أو مخالفة متعمدة لها، ولكن لأنه يتطلع إلى التغيير نحو الأفضل، بينما العرف يتسم بالثبات والمحافظة على الأوضاع الراهنة، بل والتعلق بالماضي ومحاولة تثبيته.

ولكن، الصراع الأكبر للثقافة، في بلاد العالم الثالث، وفي مصر بصورة واضحة هو صراعها مع السلطة الدينية وسلطة الحكومة. أما سلطة الحكومة فتظهر في بلاد العالم الثالث بوضوح لأن معظم الأنظمة في هذه البلاد تسلطية، تتدخل فيها الدولة، وفي الحالات التي تخضع فيها الثقافة لسلطة الحكومة مباشرة، عن طريق مجالس أو هيئات مسيطرة عليها، أو تأميم مرافق إنتاج الثقافة ونشرها وأدائها، تثار مشكلة الثقافة والسلطة بأكثر صورها حدة.

ويمكن القول إن مشكلة الثقافة والسلطة الدينية قد أثيرت في الوطن وفي مصر منذ فجر النهضة الحديثة، أي منذ ظهور رواد الفكر الحديث وعلى رأسهم جمال الدين الأفغاني وعبدالله النديم ومحمد عبده، ثم الجيل التالي الذي يمثله طه حسين وعلي عبدالرازق. وقد أثار هؤلاء جميعا مشكلة التغيير الذي ينبغي أن يطرأ على فهمنا للدين من أجل مواجهة مطالب الحياة الحديثة، وتصدى لهم أنصار الاتجاهات التقليدية. ومنذ ذلك الحين استمرت المشكلة، متخذة في كل جيل، أو في ظل كل نظام للحكم شكلا مختلفا، تبعا لطبيعة الظروف السائدة. وما زالت المشكلة قائمة حتى اليوم، بل إنها اتخذت في السنوات الأخيرة شكلا حادا، وأصبحت تمثل مظهرا أساسيا من مظاهر الصراع الثقافي في بلادنا[٥٦].

- من مشكلات وتحديات الثقافة أيضا أن الأجيال الجديدة تمر بأزمة، في هذه الأزمة يشعر الكبار بالرثاء لجيل الشباب، وينعون عليهم هبوط مستواهم الفكري والثقافي، وينظرون إليهم باستعلاء مغلف بإطار من العطف والتظاهر بالفهم والتفاهم. إن ثقافة الأجيال الجديدة يشوبها الاضطراب والخلط وضيق الأفق، وأن المسئول الأول عن ذلك هو جيل الكبار، وأن هذه الظاهرة من أخطر الظواهر التي تهدد

مستقبل العقل المصري، بل ربما كانت أخطر من كثير من الأزمات السياسية التي شغلنا أنفسنا بها أمدا طويلا متغافلين كل ما عداها من الأزمات الاجتماعية والفكرية، التي قد لا تكون صارخة كالأزمات السياسية، ولكن تأثيرها أعمق منها وأبعد في مداه إلى حد كبير.

ويرجع السبب في محنة الثقافة عند الشباب إلى أن الثقافة العالمية تكاد تكون أبواب الاتصال المباشر بها مغلقة في وجه شبابنا. فالأجيال الجديدة من هذا الشباب، حتى تلك التي نالت درجات جامعية، لا تعرف من اللغات الأجنبية، في معظم الأحوال، إلا قدرا لا يتجاوز مستوى «محو الأمية» وقد يقل عن هذا المستوى أحيانا والنتيجة هي ظهور جيل جديد من الشباب عاجز عن الاتصال المباشر بتيارات الثقافة العالمية.

كما أن المصادر المحلية للثقافة ليست في وضع أفضل، ذلك لأن مستوى القضايا التي يعالجها الكتاب والمفكرون المحليون، والتي يمكن أن يجد فيها الشباب زادا ثقافيا، يسير نحو الانحدار المستمر، والأزمة في هذه الحالة ليست أزمة الكتاب أو المفكرين أنفسهم، بقدر ما هي أزمة في المناخ الذي يكتبون فيه، والمصدر الأخير الذي يمكن أن يستمد منه الشباب زادهم العقلي هو الثقافة التقليدية أو التراثية، وهذه الثقافة لم تنجح حتى الآن في تقديم التراث بصورة فيها حيوية أو تجديد، أو قدرة على التحدث بلغة العصر[٥٧].

- المعاناة من قيود على الفكر الحر لم يعرف لها مثيل منذ زمن بعيد، وهذه القيود ينعكس تأثيرها على الكتاب مباشرة، فينسحب بعضهم مؤثرا التزام الصمت، على سبيل الاحتجاج أو بهدف تجنب المشاكل، ويبتعد بعضهم الآخر عن إثارة الموضوعات الشائكة والحساسة، مكتفيا بالكلام في موضوعات محايدة لا لون لها ولا طعم، على حين أن بعضا منهم يجاري التيار السائد ويركب موجة التملق والمسايرة. وفي ظروف المناخ الثقافي السائد يكون هؤلاء الأخيرون هم الأوسع انتشارا وهم أصحاب الكلمة المسموعة. ومن هنا كانت وسائل الإعلام تلجأ على نحو متزايد إلى محاربة كل ما هو جاد، وتصل في ذلك أحيانا إلى حد الخطر التام.

- أحد أوجه تحديات الثقافة هو التقدم التكنولوجي وأثره على نشر الثقافة وذيوعها حتى أن الكلمة الثقافية والأدبية، ربما أصبحت محاصرة، وغير قادرة على تجاوز حدودها الإقليمية.

وقد تصاب الكلمة الأدبية بالضمور من خلال البث التلفزيوني المباشر، الذي سيصرف اهتمام الجمهور عن أعمال عربية أصيلة إلى معايشة أعمال وافدة ودخيلة، وإن اكتست بمسحة عربية[٥٨].

خامسا: أسباب أزمة الثقافة المصرية

يمكن إجمال أهم أسباب تراجع الإبداع في الثقافة المصرية كما يلي:[٥٩]

١ - تسلط الدولة التي سعت إلى احتكار مصادر المعرفة والسلطة في المجتمع لصالح الطبقة الحاكمة، وإلى ترسيخ معنى الإجماع الذي يركز على ماتراه النخبة الحاكمة، وإقرار معنى اليقين الملازم لآراء هذه النخبة، والتضحية بمبادىء الحرية.

٢ - الأزمة التي ميزت علاقة ثورة يوليو بالمثقفين، إذ لم تنظر النخبة العسكرية الحاكمة إلى المثقفين بوصفهم مشاركين في صنع القرار، بل بوصفهم خبراء أو موظفين لا عمل لهم.

٣ - الاصطدام بمجموعات المثقفين المعارضين للسلطة والعصف بهم، أو إجبارهم على الصمت أو الكتابة الرمزية التي هي نوع آخر من الصمت.

٤ - الوعي التوجسي للأنا في علاقتها بالآخر الأجنبي، وهو وعي توتر مابين نقيض البحث عن خصوصية في جانب، والانغلاق على نزعة عرقية في جانب آخر.

٥ - تبدد الجهود في شراك الثنائيات المتضادة التي نسجتها الأجهزة الايديولوجية للدولة التسلطية مثل: (الأصالة والمعاصرة)، و(الأنا والآخر)، و(الشرق والغرب)... واقترن تقبل الطرف الأول من كل هذه الثنائيات بالتضاد الحتمي مع الطرف الثاني الذي يواجه نقيضه أو يعاديه. وكان من نتيجة القمع الذي انتجته الدولة التسلطية أن انقلبت بنية الثقافة إلى بنية أحادية الجانب لا تعرف الحوار ولا الصراع بين الأفكار، ولا التفاعل بين الاتجاهات والتيارات، وغابت المعارك الفكرية، واختفت المناظرات بين ممثلي التيارات المختلفة.

٦ - أسهم احتكار السلطة لأجهزة الإعلام ومؤسسات الثقافة، بعد تأميم الصحافة ودور النشر في تغليب الرأي الواحد على الآراء المخالفة، وغدا بروز اتجاه معين أو عدم بروزه في الحياة الثقافية، مرتبطا برضا الدولة أو عدم رضاها عن هذا الاتجاه.

٧ - في ظل هذه الأوضاع، تقلب المثقفون ما بين حالي الرضا والسخط، أو بين نعمة الكتابة والنشر وجحيم الحرمان بالمنع من النشر أو الفصل من العمل.

٨ - عرفت الثقافة المصرية الهجرات الجماعية للمثقفين من كل الاتجاهات، ووصلت إلى ذروتها في المرحلة الساداتية، وتبع ذلك هجرة العقول التي تصاعدت معدلاتها بعد كارثة ١٩٦٧.

٩ - عجزت أجهزة الدولة التعليمية والثقافية عن أن تقوم بتنشئة مثقف تنويري عقلاني، أو حتى إعادة إنتاج تنوير الماضي أو التواصل معه بوصفه نقطة ابتداء.. وكانت النتيجة أن خرجت أجيال منفصلة عن تراثها التنويري، ملتصقة بحاضرها القمعي، مستجيبة إلى أجهزة الدولة التي تبث خطابها الأصولي.

١٠ - تراجع الفكر، لأن المفكر لا يستطيع أن يبدع في علاقات القمع، فإبداع الفكر مرتبط بمناخ الحرية، وإمكان المخالفة والمغايرة، والخروج عن القواعد الموضوعة، ومن ثم تقبل طرح السؤال الذي يزلزل الإجماع، ويعصف بالتراتب، ويدمر احتكار المعرفة.

١١ - ساعد على تراجع الفكر أن الجامعة - المجال الحقيقي لإبداع الفكر - قد اخترقتها الأجهزة القمعية للدولة التسلطية مع قرارات طرد الأساتذة، ومع قوانين تنظيم الجامعات التي أسلمت زمامها إلى غيرها.

١٢ - عندما وجد المفكر نفسه عاريا من الحماية، توقف المبدع عن الإبداع، واتجه المفكر إلى التبرير والمهادنة، واتجه الوعي إلى الهجرة حيث المال أو الأمان، وجنح العقل المتمرد إلى الصمت عن الكلام.

كانت هذه هي أهم أسباب أزمة الثقافة المصرية عبر خمسة عقود ماضية، حتى اننا نكاد نصل إلى نفس النتيجة التي توصل إليها د. جابر عصفور في كتابه «التنوير يواجه الإظلام» إلى ان أي مقارنة بين أزمنة تنوير هذا الوطن والزمن الذي نعيش فيه تبدو في صالح الماضي، كما لو كنا نتراجع إلى الوراء بدلاً من أن نندفع إلى الأمام، ونتقهقر صوب ظلام التخلف بدلاً من أن نستقبل أنوار التقدم[٦٠].

سادسا: كيفية تنمية التجديد والإبداع في الثقافة المصرية

أوضح الاستعراض السابق، ان تراجع التجديد والإبداع في الثقافة المصرية يرجع لأسباب عديدة متصلة بأوضاع الأسرة والتعليم والإعلام والثقافة.

وأن النهوض الحقيقي بالثقافة يتطلب القيام بإصلاح شامل متزامن في كافة قطاعات المجتمع، وبخاصة مؤسسات التنشئة الاجتماعية ومؤسسات التعليم والإعلام والثقافة، وفيما يلي توضيح لما ينبغي القيام به.

١ - دور الأسرة

يحتاج الطفل إلى من يستمع إليه بحس مرهف، ويناقش معه بحب وتقبل وفهم وموضوعية اتجاهاته وقدراته وميوله وتطلعاته، كما يحتاج الطفل إلى من يحس بمشاعره ومشكلاته، وتلك المشكلات التي قد تقف حجر عثرة أمام إظهار القدرات الكامنة لديه.

ويسهم المناخ الأسري في تنمية القدرات الإبداعية لدى الطفل، لأن الطفل في جميع مراحل عمره تجده متأثرا بذلك «الحضن الاجتماعي» ونعني به الأسرة، ومن هذا المنطلق فإن الاتجاهات الوالدية لها تأثيرها الكبير في علاقة الطفل بالوالدين داخل الأسرة ، ولذلك على الأسرة مراعاة مايلي[٦١]:

- إمداد الطفل بخبرات اجتماعية وثقافية مثيرة، لكي تضيف إليهم حقائق جديدة تشكل لهم نوعا من التحدي لميولهم وقدراتهم.
- تعويد الطفل على أنه بمقدوره السيطرة على بيئته من خلال المحاولة والخطأ، وتدريبه على أن العالم المحيط بنا يتسع لخبراته وتجاربه، ويرحب بها.
- تشجيع الطفل بصورة مستمرة بما يعمل على إكسابه المهارة التي تمكنه من تخطي العقبات المستمرة.
- تقبل الأفكار الجديدة للأبناء، والترحيب بحب الاستطلاع لديهم، والإجابة عن تساؤلاتهم، دون اعتراض أو تقليل من شأنهم.
- تخفيض مستوى القلق والتوتر الذي قد يعتري بعض الأطفال.
- تجنب أسلوب الإكراه، وإبعاد العوامل التي تقود إلى الصراع.
- تحقيق المناخ الملائم الذي يساعد الأطفال على إظهار قدراتهم، والتعبير عن مهاراتهم واستعداداتهم، والعمل على تطويرها بما يسهم في تكوين الشخصية المبدعة.
- تشجيع الاتصال والمخاطرة واختيار الصعب في الحدود المقبولة.

٢ - التعليم

إن الأوضاع المتردية للتعليم تدعونا إلى البحث عن وسائل وأساليب جديدة لتطوير التعليم وتحديثه ورفع كفاءته من أجل أن يكون سبيلا لتنمية التجديد والإبداع، وأن ننطلق في كل عمل تربوي من مبدأ التربية لزمن متغير، فالتربية لم تعد اليوم للتكيف مع ما هو قائم فحسب، بل يجب أن تكون تربية متغيرة قادرة على احتواء الجديد وتمثله في حركة دائمة لا تنقطع، والحكمة في ذلك أن نمنح أطفالنا قدرة متجددة على التكيف مع الجديد وتمثله دون الوقوع في الأزمة التربوية التي نعاني منها اليوم، فالمفاهيم والتصورات والقيم التي تشربناها تقع في إطار المطلق والغائية والشمولية، وهي بوصفها كذلك قادت إلى نوع من الجمود والتقوقع، وأسقطتنا خارج مسار الزمن ودورته، وكرست فينا إحساسا عميقا لمسناه بالغربة والاغتراب عن روح العصر الذي نعيش فيه[٦٢].

إننا بحاجة إلى مراجعة شاملة دقيقة للأسس التربوية، من أجل تنشئة «إنسان جديد» ويتعذر تحقيق ذلك دون أسس تربوية مغايرة وبشدة لتلك التي أفرزها هذا الكم الهائل من جحافل جيوش الأغلبية الصامتة، هذا البشر أحادي الأبعاد فاقد الهوية، صاحب النزعة الاستهلاكية المتضخمة، قليل الحساسية تجاه الغير، الذي يشكو من الجدب الروحي، والعزلة والضياع وفيما يلي بعض التوجهات التربوية العامة[٦٣]:

- إن هدف التربية لم يعد هو تحصيل المعرفة، فلم تعد المعرفة هدفا في حد ذاته، بل الأهم من تحصيلها هو القدرة على الوصول إلى مصادرها الأصلية، وتوظيفها في حل المشاكل، لقد أصبحت القدرة على طرح الأسئلة في هذا العالم المتغير الزاخر بالاحتمالات والبدائل، تفوق أهمية القدرة على الإجابة عنها.

- لم تعد وظيفة التعليم مقصورة على تلبية الاحتياجات الاجتماعية، والمطالب الفردية، بل تجاوزتها إلى النواحي الوجدانية والأخلاقية، وإكساب الإنسان القدرة على تحقيق ذاته، وأن يحيا حياة أكثر ثراء وعمقا.

- لا بد للتربية الجديدة أن تتصدى للروح السلبية بتنمية عادة التفكير الإيجابي، وقبول المخاطرة، وتعميق مفهوم المشاركة، والتعامل مع المحتمل والمجهول، والاحتفاء بالغموض، واستئناس التعقد، وعدم الاستسلام لوهم البساطة الظاهرة.

- إن علينا أن ننمي النزعة المعرفية لدى إنسان الغد بحيث يدرك كيف تعمل آليات تفكيره، وذلك بجعله واعيا بآليات التفكير المختلفة، وذا قدرة على التعامل مع العوامل الرمزية، بجانب العوامل المحسوسة دون أن يفقد الصلة التي تربط بينهما.

- لم يعد هدف التربية هو خلق عالم من البشر المتجانس المتشابه، بل بشر متمسك بهويته الحضارية وبقيمه، قادر على التواصل مع الغير، يتقبل الواقع المختلف مع واقعه، والرأي المغاير لرأيه. ومن الضروري أيضا أن يستند التعليم إلى ثقافة الإبداع، وليس إلى ثقافة الذاكرة.

وإذا كان ذلك كذلك لزمت المحافظة على القدرة الإبداعية منذ الطفولة، الأمر الذي يستلزم إعادة النظر

في أسلوب تعليم الطفل، في دور العلم، بحيث نسمح للطفل بتذوق العملية الإبداعية في حدها الأقصى لدى العلماء والمفكرين، كما نسمح له بممارسة هذه العملية في حدها الأدنى.

فالطفل مهيأ لذلك باعتباره مبدعا، ولكن الأمر الذي يمنع الطفل من ممارسة العملية الإبداعية، إنما هو مردود إلى (المحرمات الثقافية) الأمر الذي يقضي إلى (محاصرة) عقل الطفل[٦٤].

ويعتبر الاهتمام بالقدرات الإبداعية ضرورة: فكيف يمكن أن نتعامل مع هذه الحياة العصرية المتغيرة والمتطورة دون أن نهتم بمثل هذه الشخصية التي تتمتع بالقدرة على التعجب، ورهافة الحس، وتوقد الفكر والوجدان، ولقد أصبح هذا الاهتمام ضرورة مرجعها أن الإنسان المعاصر قد أصبح موجودا متبلدا بحيث لا شيء يدهشه، ولا شيء يحرك شغاف قلبه، ولا شيء يثير حياته الباطنية، ولعل هذا الخواء النفسي، والذي أصاب كثيرا من الناس لا يمثل سوى عرض من أعراض ذلك المرض الوجداني الذي أصبح معه إنسان العصر الحديث عاجزا عن الشعور بأي تعجب أو دهشة[٦٥].

فالشخص المبدع هو ذلك الذي يستطيع أن يقدم لنا من خلال نتاجه وأفكاره كل ما يسمو بأحاسيسه ويرتفع بتذوقنا في جميع المجالات (سواء كان نتاجا فنيا أو علميا) إلى أعلى مستوى، ويقدم لنا من خلال هذا الإنجاز ما قد يدفعنا إلى الإسهام في العمل، وزيادة ثراء الحياة، والإقبال عليها بوجه عام.

وعلى التربية المرجوة، أن تهيىء الفرد لعالم سيصبح فيه العمل سلعة نادرة، حتى توقع البعض أن تصبح فرص العمل أحد مظاهر الرفاهية الاجتماعية في عالم الغد. إن الغاية العظمى للتربية هي أن ينعم الإنسان باستقلاليته، ليصبح قادرا على أن يخلق عمله بنفسه، وأن يشغل أوقات فراغه التي تنمو إلى الزيادة المطردة، بما يثري حياته ويعود بالخير على أسرته ومجتمعه وعالمه.

إن عدم توافر المناخ التربوي المواتي، عامل مقيد في كل مراحل التقدم الاجتماعي، غير أن تأثيره يصبح أكثر جسامة في مجتمع المعلومات، حيث الإبداع والابتكار مطلب أساسي لتحقيق التقدم، وحيث التعلم العفوي (غير الرسمي) من خلال الاحتكاك المباشر بالواقع الاجتماعي هو أحد المصادر الأساسية لاكتساب المعارف والخبرات، بجانب أن هذا الاحتكاك يعمل على تقوية وترسيخ ما يتم تلقينه من معارف ومهارات من خلال التعليم الرسمي، لذا علينا أن نعيد للعلم هيبته، وهو هدف لن يتحقق مالم يسهم هذا العلم إسهاما جادا في تنمية المجتمع

٣ - الإعلام

إن الحاجة ماسة إلى تصحيح وتغيير الوضع المتردي للإعلام من أجل خير الإنسان والمجتمع.. ونقترح ما يلي:

١ - الخطوة الأولى في طريق النهوض بالإعلام هي إلغاء القوانين والتشريعات المقيدة لحرية الإعلام، واستكمال البنية الأساسية للمجتمع الديمقراطي بسن قوانين جديدة تحقق حرية الإعلام واستقلاله.

ويفقد الإعلام حريته كما يفقد استقلاله إذا كان تابعا للسلطة الحاكمة بأي صورة من صور التبعية، وذلك لأن حريته لا تتوافر إلا من خلال عمله خارج إطار السلطة لا داخلها، واستقلاله لا يتحقق إلا حينما يكون مستقلا عنها، لأنه إذا خضع للسلطة واستقل عن كل شيء آخر، فلاقيمة لاستقلاله ولااعتبار.

٢ – وضع سياسات إعلامية جديدة لمواجهة البث التلفزيوني المباشر، بحيث تحقق أقصى درجة ممكنة من الجاذبية الفنية والتلاقي مع رغبات واحتياجات الجماهير، وتقديم إنتاج وطني مميز، خاصة في مجال الخدمات التلفزيونية، مع فتح الأبواب واسعة أمام الأفكار والطاقات المبدعة والتدريب المستمر للعاملين في حقل الإعلام، ودعم جسور التعاون والمشاركة بين الهيئات الإعلامية ومؤسسات الإنتاج العامة.

٣ – دعم الإنتاج الإعلامي، وتشجيع الإبداع الفني، وبديهي أن الإنتاج الذي نقصده هنا هو الذي يمكن من خلاله الحفاظ على الذاتية الثقافية المحلية والعربية، ويعبر عن أصالتها وآمالها وطموحاتها، وأن يكون على مستوى فني يحقق القدر المناسب من الجاذبية للجمهور.

وهنا لا بد أن يؤخذ في الاعتبار عند وضع سياسات الإنتاج وخططه توفير العناصر التالية:

(أ) الإمكانات الفنية والتكنولوجية المناسبة.

(ب) الإطارات البشرية المؤهلة والمدربة تدريبا فنيا متخصصا.

(جـ) الموارد المالية اللازمة للتشغيل.

(د) المعلومات المتصلة بالجمهور المتلقي واحتياجاته الإعلامية والثقافية، ومستوى ثقافته وعاداته في التلقي.

(هـ) المعلومات المتصلة بخطط التنمية الاقتصادية والاجتماعية والثقافية والتعليمية حتى تتواكب خطط الإنتاج مع خطط التنمية وتعمل على تنشيطها ودعمها إلى الأمام.

وأي خلل في توفير أي عنصر من هذه العناصر كفيل بتعثر عمليات الإنتاج وقصورها عن ملء الفراغ الذي لا بد لها أن تملأه، أو تقديم إنتاج لا يتوافق مع احتياجات الناس وتطلعاتهم، ويؤدي إلى انصرافهم أو عدم اقتناعهم.

وهنا تبرز ضرورة الربط بين عدد ساعات البث وعدد القنوات الإذاعية والتلفزيونية، وبين القدرة على الإنتاج المحلي أو الإنتاج المشترك. وللأسف الشديد فإن التليفزيون يقدم عددا من ساعات البث لا تتناسب مع إمكاناته الإنتاجية[٦٦].

٤ – تأمين الموارد الأولية الضرورية للإعلام، أو ما يمكن تسميته بالمقومات المادية كالورق، والأفلام، والأحبار، وأدوات الطباعة، وأجهزة الاتصال والتسجيل والقياس والعرض وغير ذلك، على أن يأخذ هذا التأمين أولوية عالية اقتصاديا واجتماعيا، كل هذا وغيره لن يتحقق إلا إذا اعتمد الإعلام على العلم والدراسة، وضيق الفجوة بينه وبين الحقل الأكاديمي، وتعاون مع العلماء والباحثين، واستفاد من الأبحاث والدراسات الإعلامية التي تراكمت على مدى أكثر من خمسة وخمسين عاما هي عمر الدراسات الإعلامية في بلادنا.

٥ – استحداث الجوائز لحفز الإبداع الإعلامي.

٤ - الثقافة

من خلال العرض السابق لواقع الثقافة، وما يعكسه من مشكلات وتحديات، يتضح لنا أن الثقافة هي جزء من أزمة الواقع السياسي والاقتصادي والاجتماعي. وهنا يثور السؤال المثير للفزع والتحدي معا: هل ننتظر سنوات طويلة، بل عقودا حتى تنصلح الأوضاع السياسية والاقتصادية والاجتماعية، ثم نتوقع إصلاحا لأوضاع الثقافة؟

أي هل قدر لنا أن نستسلم إزاء الظواهر السلبية التي نشهدها ونعانيها في ثقافتنا وفي مظاهر التعبير عنها وفي قيمنا الثقافية؟ وأن نسكت على هذه المعاناة ريثما يتم الإصلاح السياسي والاقتصادي والاجتماعي؟

نبادر فنؤكد أن أي إصلاح ثقافي لا يواكبه إصلاح الشؤون السياسية والاقتصادية والاجتماعية، هو إصلاح محكوم عليه بالفشل.

ولكن في المقابل فإن الثقافة لها انعكاساتها على الأوضاع السياسية والاقتصادية والاجتماعية، ومن شأن النهوض بالثقافة أن تؤدي إلى تحسين الأحوال السياسية والاقتصادية والاجتماعية، وربما تؤدي إلى تبني حلول سياسية واقتصادية واجتماعية يكون من شأنها إصلاح شامل في هذه المجالات جميعا.

ونقترح فيما يلي عددا من الأفكار والآراء التي يمكن أن تؤدي إلى النهوض بالثقافة:

١ - رد الاعتبار للثقافة المصرية يكون برد الاعتبار إلى الإنسان المصري نفسه، وإلى المجتمع المصري نفسه، ذلك أن قوة الثقافة وازدهارها (خلقا وإبداعا)، إنما تكون بقوة الدولة ذاتها (استقلالا وتقدما).

٢ - يرد الاعتبار للإنسان المصري وللشعب المصري بأمور في الصدارة منها: حياة ديمقراطية صحيحة، وإدارة ديمقراطية لشؤون الثقافة، وموقف صحيح من القضايا القومية والوطنية، وبرنامج رفيع للتقدم الاجتماعي، وموقف عدم انحياز صادق.

٣ - ضرورة إعادة صياغة ثقافية جديدة تبشر بنمط من القيم الإيجابية الصحيحة مثل: قيمة العمل المنتج كوسيلة وحيدة للتقدم والارتقاء على المستوى الفردي والجماعي، وقيمة الجدية على حساب الهزل والفهلوة والنصب، وقيمة الصدق على حساب الكذب والنفاق، وقيمة الإصلاح في مواجهة الفساد، وقيمة الاجتماعية في مواجهة الفردية والانعزالية، وقيمة الوطن في مقابل التقوقع العرقي والمذهبي والحزبي، وقيمة التسامح في مواجهة التعصب، وقيمة الحرية في مواجهة التسلط والسيطرة، وقيمة النظام والقانون في مواجهة الخروج عليهما.

وإن إعادة صياغة ثقافة جديدة هذه عناصرها، باستخدام كافة أدوات التعبير عن الثقافة هي مهمة أساسية أمام المسؤولين عن الثقافة والمهتمين بها، ولكنها مهمة تواجه تحديات تتمثل في مدى نجاح التعامل مع إشكاليات تتعلق بالتعددية السياسية والاجتماعية في مجتمعنا، وترشيد الأداء الثقافي.

٤ - ازدهار الثقافة وما يتبعها من تكريس العقلانية، وكافة القيم الإيجابية الأخرى ومواجهة التعصب، كل ذلك مرتبط بازدهار الديمقراطية والحريات، وإزالة العقبات التشريعية والسياسية من طريقها.

٥ - إن أي عمل ثقافي جاد يهدف إلى إنقاذ الوطن من الردة والتقهقر الثقافي، يجب أن يتوجه إلى الأغلبية الصامتة من الجماهير العريضة التي لاتشارك في الحياة الثقافية والسياسية والاجتماعية، لا في شكل النصح والإرشاد والتعليم، ولا في شكل المزايدة على إعلان التمدين الظاهري، ولكن بتقديم الأمل في حياة أفضل للإنسان والمجتمع معا، وبإعلاء قيمة العقل وبكفالة الحريات وتأمين الديمقراطية.

٦ - عودة المثقفين إلى دورهم الرائد، ولا يتم ذلك إلا في مناخ من الحريات الشخصية والعامة والسياسية والديمقراطية. إن هذا المناخ يتيح للمبدعين أصالة الخلق والتعبير والإبداع، ويتيح للمفكرين أصالة التقويم والتفكير والتنظير ، ولا ريب في أن هناك مهيئات عامة وأخرى خاصة لمثل هذا المناخ الذي نطلبه ونسعى إليه. أما المهيئات العامة، التي هي من شأن المجتمع كله، فأهمها النظر الصحيح إلى قضية الحرية، والتعامل الصحيح مع الموروثات الثقافية المحلية والشعبية والقومية، والاتصال الصحي والصحيح بالموروثات الثقافية الإنسانية التي أبدعتها الأمم القديمة والوسيطة والحديثة.

وأما المهيئات الخاصة، التي هي واجب المثقفين تجاه أنفسهم فأهمها الحرص على الحرية والدفاع عنها: حرية الوطن وحرية المواطنين، ولا يتم هذا الأمر للمثقفين إلا بالانتماء العميق لواقع بلادهم، والارتباط الحميم بموروثات الوطن والأمة والتفتح الرائد على موروثات البشرية.

كذلك لا يتم للمثقفين هذا الأمر، ومغزاه العميق أن يعودوا إلى دورهم الرائد، إلا بأن يسعوا إلى حماية مصالحهم بإقامة النقابات والاتحادات والجمعيات والجماعات، والعمل على إنضاج تياراتهم واتجاهاتهم ومدارسهم الفكرية والعلمية والفنية بإدارة الحوار الراقي فيما بينهم.

٧ - مهمة المثقفين من أصحاب الفكر الراشد المسئول أن يعملوا على أن تعود الثقافة المصرية إلى دورها المبدع، وأن يضعوا الخطط والصياغات الضرورية لتنمية التجديد الثقافي المصري. وأرى أن هذا يقوم على أمرين(٦٧):

- الأمر الأول: إعادة صياغة (المفهومات) بمعنى أن يسعى الفكر الراشد إلى تحديد المفهومات الأساسية: مفهومات الوطن، الحكم، العدل، التقدم، العلم، الفن، لنصل من هذه التحديدات إلى بيان العلاقات: الحاكم والمحكوم، الأغلبية والأقلية، الديكتاتورية والديمقراطية، الحرية والقيد، النظام والفوضى.. إلخ.

- والأمر الثاني: إعادة بناء (المؤسسات) الإعلامية والتعليمية والعلمية والثقافية عامة. إن الدولة احتكرت أربعة عقود لكل من مؤسسات وأجهزة الإعلام والثقافة، ولا مخرج من التخلف، ولا طريق إلى تنمية التجديد الثقافي إلا بالتخلي عن احتكار العمل الثقافي. لا بد من تحرير أجهزة العلم والتعليم والإعلام والثقافة حتى تدار ديمقراطيا، ولا بد من تقرير حق المصريين في تأسيس جماعاتهم وجمعياتهم ونقاباتهم واتحاداتهم الثقافية الديمقراطية المستقلة، وحقهم في بناء مؤسسات الثقافة المستقلة. هنا تجد الثقافة المصرية نموها وتنميتها، وتعود إلى ازدهارها وإبداعها.

٨ - تصحيح كثير من المفاهيم الخاطئة عن الثقافة. فالثقافة ليست حشوا للأدمغة بالمعلومات أو الاطلاع فقط بل سلوك متحضر مهذب يطمح إلى الرقي، وإثارة الرغبة في التساؤل والحوار والإبداع، وإدراك ماللثقافة من وظيفة اجتماعية.

٩ - التركيز على خلق الإنسان المثقف وليس المتعلم.

١٠ - معالجة الأسباب التي أدت إلى هبوط مستوى تعليم اللغة العربية، وصيانة كرامة اللغة باعتبارها وعاء للفكر.

١١ - وضع الخطط للانتفاع بمنجزات العلم، والاستفادة من وسائل الإعلام في نشر الثقافة وتقديم الحوافز الحقيقية للإبداع.

١٢ - تأكيد وتعميق الترابط العضوي الوثيق بين السياسة والثقافة، وتفعيل القطاع الثقافي في مجال إدارة شؤون البلاد.

١٣ - الاعتزاز بالذات، والاعتماد على الذات، وتعبئة طاقات الذات، والموقف النقدي من الذات، وتركيز القدرات والطاقات لفتح أبواب الإبداع الفكري، والعمل على دعم الوحدة الوطنية والقومية[٦٨].

١٤ - رصد كل الإمكانات والعوامل الفعالة في المجتمع، والتفاعل الذكي والنقدي مع الغير، ومع جميع معطيات العالم المحيط بنا حسب احتياجاتنا وأولوياتنا (ليخدم كل ما هو عالمي كل ما هو مصري)

ويساعد على تحقيق الاقتراحات السابقة، العمل على تحقيق التنمية الثقافية، التي هي غاية التنمية المتكاملة، وتمثل أهدافها والوسائل المتعددة لبلوغها خيارات في سلم القيم، موصولة الرحم بالنظام الاجتماعي الاقتصادي بمجمله. وهذا ما يجعل من التنمية عملية معقدة، متعددة الأبعاد، ويوجهها نحو أهداف بعيدة المرمى ذات طابع ثقافي اجتماعي. والتنمية الثقافية وسيلة لتوسيع وإصلاح مفهوم اقتصادي كلي للتنمية.

وتسهم التنمية الثقافية، انطلاقا من كونها تفتيشا مستمرا عن أنظمة جديدة للقيم، ووسيلة لإيقاظ الوعي الاجتماعي، في تحطيم قيود الفقر والتخلف التي تقيد الإنسان. ويمكن لهذه التنمية أن توجه تطوير العلم والتقنية ووسائل الإنتاج بحيث يرتكز على قاعدة واسعة بالقدر الممكن، ويمكنها أن تضع حدا للازدواجية القائمة بين الحداثة والتقليد، والمدينة والريف[٦٩].

وقد نتج عن ذلك أنه تم الاعتراف بالتنمية الثقافية كجزء من التنمية الشاملة، وأنها في بعض الجوانب تكملة لها، وأن تملك دورا أساسيا في وعي الهوية الوطنية وتثبيتها.

ويزداد الإحساس بأهمية التنمية الثقافية، فالتنمية بمعزل عن سياقها الإنساني أو الثقافي هي نمو بلا روح، كما أنها لا تعني الحصول على السلع أو الخدمات فحسب، بل تعني أيضا فرصة اختيار طريقة كاملة ومرضية وقيّمة وجديرة بالاحترام والتقدير للتعايش معا، وتنطوي على ازدهار للوجود البشري بجميع أشكاله.

إن الثقافة، مهما اكتسبت من أهمية كأداة للتنمية (أو عقبة على طريق التنمية) لا يمكن في نهاية المطاف وضعها في مرتبة ثانوية لكي تكون مجرد منشط محتمل للنمو الاقتصادي (أو عائق له). فالثقافة ليست مجرد وسيلة لخدمة أهداف معينة، على الرغم من أن هذا هو أحد أدوار الثقافة بالمعنى الضيق لمفهومها، بل أن دورها يشكل الأساس الاجتماعي للأهداف ذاتها[٧٠].

والتنمية والاقتصاد هما جزء من ثقافة أي شعب، وعلى خلاف البيئة المادية التي لا نقوى فيها على أن نأتي بأحسن مما جادت به الطبيعة. فإن الثقافة هي مصدر تقدمنا وإبداعنا، وعندما نغير نظراتنا إلى دور الثقافة كمجرد أداة لنعتبره دورا أساسيا للإبداع، فسوف ننظر إلى التنمية من منظور يشمل النمو الثقافي.

وعلى التنمية الثقافية لمجتمع في لحظة معينة من نموه الاقتصادي والاجتماعي أن تعبر عن صفة العلاقات المتبادلة بين الإنسان والمجتمع، أي عن درجة استقلالية الفرد، وقابليته على التموضع في العالم، والاتصال بالآخرين، والمشاركة في المجتمع مع الاحتفاظ بقدرته على التحرر منه. ويعني هذا الموقف اختيار عدد من القيم الفردية والاجتماعية التي تجعل من التنمية الثقافية غاية الغايات.

وعلى الإنسان أن يتطلع إلى الحياة الفضلى، وليس إلى حيازة الأكثر، وبعبارة أخرى يجب أن يركز الإنسان جهوده ليس نحو تكديس الثروة، بل نحو الحياة الفردية والجماعية والفضلى.

ونحن بحاجة إلى سياسات ثقافية، فلا يكفي أن نشدد على أهمية الثقافة إذا لم نعترف بتعقد المجتمع الحديث، وبالتالي الحاجة إلى عمل منظم. إن السياسات الثقافية ضرورية، وعلى الدولة أن تقوم بواجباتها نحو الثقافة، والمهم أن تتمكن من المحافظة على الحريات وصيانتها. وأن تنسق بين كافة المؤسسات المعنية بالتربية والتعليم والإعلام والفنون، وأن تصون التراث الثقافي في وجه عمليات التغريب والتشويه، وأن تقوم بدور الوسيط الطبيعي في إبداع الثقافة واستيعابها . كما يجب أن تكون حافزا لإعطاء الأشكال الثقافية وظيفتها الإنسانية في تنمية الأفراد والشخصية الإنسانية.

وعلى الدولة أيضا أن تعمل على تحقيق الديمقراطية الثقافية، وأن تساعد على نشر الإبداع الثقافي، وأن تسهم في تمويل الإبداع الفني والثقافي، وأن تهتم بالمشروعات الثقافية، وأن تساعد على تسويق الإنتاج الإبداعي.

ولا يعني هذا، أن تحدد الدولة ثقافة الشعب، أو أن تفرض ثقافة رسمية على المواطنين، بل أن عليها أن تطلق الحريات، والثقافة التي لا تزدهر ولاتعطي عطاءها الباقي الخالد إلا في مناخ من الحريات: حرية التفكير والتعبير والاعتقاد والدعوة والتفسير والتأويل والبحث. فالحرية أساس لكل إبداع ثقافي.

خلاصة البحث

حاولنا أن نقدم تصورا مقترحا لكيفية تنمية التجديد والإبداع في الثقافة المصرية، ورأينا أن نبدأ بتمهيد عن الثقافة والإبداع، يتضمن أهمية الثقافة ومهيئاتها ومفاهيمها وعلاقاتها بالإبداع، ومفهوم الإبداع والنتاج الإبداعي والمناخ الإبداعي وأهمية الإبداع.

ثم عرضنا لمشكلة البحث التي كشفت بوضوح عن تراجع الإبداع في حياتنا، وتزايد المشكلات التي نعاني منها وتراكمها، وتساؤلات البحث، وأهمية البحث وأسباب اختيار موضوعه، وأهدافه، ومنهج البحث وأدواته، ثم لنتائج البحث وتحليلها.

وتبين صعوبة تناول قضية تنمية التجديد والإبداع في الثقافة المصرية، لارتباطها بعوامل كثيرة

ومتغيرات متداخلة ومتشابكة يصعب الفصل بينها، كما أن تنمية التجديد والإبداع ليست مهمة جهة واحدة أو مؤسسة بذاتها دون غيرها، بل هي مهمة كافة أجهزة ومؤسسات المجتمع.

إن السؤال الذي يواجهنا: ما الذي نقترحه ونعمله لتعود أمتنا العريقة إلى ازدهارها وإلى تجددها في الإبداع والعطاء؟

ننص أولا على أن منازلة العدوان على بلادنا، وما اقتضته هذه المنازلة من حروب طاحنة قد عطلت نمونا وتقدمنا.

لقد كان تحرير بلادنا فرضا وطنيا يتقدم كل عمل، وفي نفس الوقت دفعنا أغلى الأثمان في سبيل هذا الواجب المقدس.

الأمر الثاني هو الاستبداد المحلي، فلا ريب في أن حكم الفرد المطلق قد وصل بالبلاد إلى ما يشبه الخراب الاقتصادي والاجتماعي والعقم الثقافي والإبداعي.

ويمكن تلخيص الموقف الآن في تدهورنا الثقافي في أوضاعنا العامة المقيدة للحريات، فلا ازدهار ثقافي وإبداعي دون مناخ من الحريات، ومجتمعنا يعيش مناخا تهيمن عليه القيود والأوضاع المعاكسة للحرية.

إن علينا أن نعيد النظر في مجمل سياستنا العامة داخل الأسرة ومؤسسات التعليم والإعلام والثقافة، وأن نتبنى جميعا شعار «إن الشيء الهام هو الإبداع ولا شيء آخر يهم. الإبداع هو كل شيء». ومن خلال الأسرة تتم ممارسة أساليب تربوية تعمل على تنمية التفكير الإبداعي والقدرات الإبداعية للأطفال، والتقليل من تأثير رقابة الكبار عليهم، وأن تعمل مؤسسات التعليم المختلفة على تأكيد مفاهيم المشاركة والتحرر، ولا تستهجن العصيان ما دام دافعه هو نشود الأفضل والأصدق والأنسب. فلقد ذهب إلى غير رجعة عصر التربية القائمة على الطاعة والضبط والربط.

وأن تؤكد مؤسسات التعليم على إنسانية المتعلم، وأن تعمل على أن يكون التعليم من أجل التحرر لا القهر، والإبداع لا الإيداع، والمشاركة لا السلبية، والسعادة لا الشقاء. فالتعليم لم يعد مجرد وسيلة لتلبية مطالب المجتمع ورغبات أفراده، فالتعليم الحق يثير البهجة، ويبعث على الأمل ويُبقي على حيوية الإنسان، ويخلصه من جموده، ويعوضه كلما تقدم به عمره عما يفقده من قدرات ومهارات وغايات وأحلام.

إن على كافة مؤسسات المجتمع أن تسمح للإنسان بالوصول إلى كامل تفتحه، وأن تعطيه الفرص لكي يمارس حيويته، أي نصيبه من الحياة المتميزة بحق، وهو لا يمارسها حقا إلا إذا مارس الإبداع. والحياة لا تحلو إلا إذا كانت فنا. والفن لا يستقيم إلا أن يكون حياة، والهدف أن يشعر كل إنسان أنه فنان، وأن يشعر كل فنان بمسئوليته تجاه الحياة.

ولكي يتحقق لنا الإنسان المبدع الذي يفيض حيوية، فلا بد أن تكون تربيته لا في الذاكرة، ولا في السلبية، ولا متخلفة تقف به عند أفكار عصور سابقة، بل لا بد أن تكون تربيته في العمل الخلاق. إن تحقيق الإبداع يتم عبر العمل، الخطوة الأساسية لأي نجاح وفي أي مجال. إن حب العمل يمكن أن يحرك الاستعدادات الموجودة ويطورها، وفي الوقت ذاته يمكن أن يسهم في تطوير خصائص أخرى كانت هاجعة ولا تزال مقصرة. إن الموهبة لا يمكن أن تستغني عن العمل، لكن العمل يمكن تحقيقه في غياب الاستعداد.

نعم، يجب أن تكون في صدارة اهتماماتنا الحالية تربية الإنسان المتكاملة عبر العمل، ولأجل العمل، لكون ذلك هو الأداة الأساسية للتطوير المتكامل للشخصية. وأن نؤكد على قيمة «الإبداع» في كافة مجالات الحياة وعلى كل المستويات، وأن تتم توعية الأفراد بالإبداع باستمرار وكلما أمكن ذلك، وأن نؤكد نصيب الإبداع، فالإبداع قوام الحياة الإنسانية وجوهرها الحقيقي.

إن تربية الإبداع ممكنة لأي شخص طبيعي عادي من وجهة نظر عقلية، وتوجد اليوم براهين على أن أي شخص عادي يمكن تطوير الإبداع لديه، وهناك دروس خاصة لتكوين التفكير الإبداعي تنظمها بعض الجامعات والمعاهد، ولكن الأفضل أن تعمل كافة مؤسسات المجتمع على التوجه لتربية الإبداع لدى الأفراد، وإذا كان الإبداع يزدهر في البيئة المواتية له، فإن الإبداع وبالقدر نفسه يمكن أن تولده الظروف القاهرة.

المراجع

(١) لويس دوللو (١٩٨٢)، الثقافة الفردية (١)، الثقافة الفردية وثقافة الجمهور، ترجمة عادل العوا، بيروت: منشورات عويدات، الطبعة الثانية، ص١٠.

(٢) المرجع نفسه، ص ٥٨ - ٦٢.

(٣) المرجع نفسه، ص ٦٣ - ٦٤.

(٤) المرجع نفسه، ص ٦٨ - ٦٩.

(٥) المرجع نفسه، ص٨.

(٦) المرجع نفسه، ص٨.

(٧) عبدالمنعم الصاوي (١٩٦٦)، عن الثقافة، القاهرة: دار القلم، ص٢٧ - ٢٨.

(٨) المرجع نفسه، ص٣٦، ٣٧.

(٩) لفيف من خبراء اليونسكو (١٩٨٣)، التنمية الثقافية تجارب إقليمية، بيروت، اليونسكو: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص١٣.

(١٠) معن زيادة (١٩٨٧)، معالم على طريق تحديث الفكر العربي، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ص٢٤.

(١١) لفيف من خبراء اليونسكو (١٩٨٧)، مرجع سابق، ص٨٢.

(١٢) ليويس دوللو (١٩٨٢)، مرجع سابق، ص٨ ـ ٩.

(١٣) مراد وهبه (١٩٩٢)، الإبداع وثقافة الطفل في مجلة إبداع، السنة التاسعة، عدد سبتمبر، ص١٢٥.

(١٤) المرجع نفسه، ص١٣٢.

(١٥) شاكر عبدالحميد (١٩٨٧)، العملية الإبداعية في فن التصوير، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ص٩.

(١٦) - Bollon, n. (1971) The Psychology of thinking, New York: Meredith Corporation, p. 181.

(١٧) - الكسندر روشكا (١٩٨٩)، الإبداع العام والخاص، ترجمة غسان عبدالحي أبو فخر، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ص٢٠.

(١٨) مراد وهبة (١٩٩٢)، مرجع سابق، ص١٢٥.

(١٩) المرجع نفسه، ص١٢٥.

(٢٠) مصطفى سويف (١٩٩٦)، تعطيل الإبداع في مجلة الهلال، السنة ١٠٤، عدد مارس، ص٧ ـ ٨.

(٢١) أحمد بدر (١٩٩٦)، أصول البحث العلمي ومناهجه، القاهرة: المكتبة الأكاديمية، ص٢٨٩ ـ ٢٩٠.

(٢٢) المرجع نفسه، ص٢٢٨ ـ ٢٤٠.

(٢٣) الحسانين إسماعيل طمان (١٩٨٩)، دور الأسرة في التنشئة الاجتماعية للطفل في: المؤتمر السنوي الثاني للطفل المصري، القاهرة: جامعة عين شمس، مركز دراسات الطفولة، ص١.

(٢٤) إلهام مصطفى عبيد (١٩٨٩)، من أجل أن تكون الأسرة بيئة تربوية لطفل ما قبل المدرسة في المؤتمر الثاني للطفل المصري، مرجع سابق، ص٤٥ ـ ٤٦.

(٢٥) المرجع نفسه، ص٥٢، ٥٤.

(٢٦) نادية رضوان (١٩٨٨)، أثر الواقع الاجتماعي الاقتصادي على الدور التربوي للأسرة المصرية في: المؤتمر السنوي الأول للطفل المصري، القاهرة: جامعة عين شمس، مركز دراسات الطفولة، ص٥٦٠ - ٥٦٧.

(٢٧) المرجع نفسه، ص٥٦٧ ـ ٥٦٨.

(٢٨) جيهان أبو راشد العمران (١٩٨٨)، التنشئة الاجتماعية الأسرية للطفل العربي في: نحو مستقبل ثقافي أفضل للطفل العربي، القاهرة: المجلس العربي للطفولة والتنمية، ص١٧ - ٢٠.

(٢٩) هاني خلاف عبدالمنعم (١٩٨٦)، المستقبلية والمجتمع المصري، القاهرة: دار الهلال، ص١٢٦.

(٣٠) نبيل علي (١٩٩٤)، العرب وعصر المعلومات، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ص٣٩٦.

(٣١) شكري محمد عياد (١٩٨٩)، مجتمع من المتعلمين في: مجلة الهلال السنة ٩٦، يوليو، ص٦٨ - ٧٢.

(٣٢) حسن الإبراهيم (١٩٩٠) العرب والتربية في القرن الحادي والعشرين تحديات بلا استجابة في: مجلة العربي، العدد ٣٧٩، يونيو، ص٢٥ - ٣٦.

(٣٣) مراد وهبة (١٩٩٦)، ملاك الحقيقة المطلقة في: مجلة أدب ونقد، العدد ١٢٥، يناير، ص١٨.

(٣٤) فؤاد زكريا (١٩٨٦)، مرض عربي اسمه الطاعة في: مجلة العربي، العدد ٣٣٢، يوليو، ص٢٠.

(٣٥) حامد سليمان (١٩٨٨)، بناء الإنسان والتعليم، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص٢٥.

(٣٦) فؤاد زكريا (١٩٨٦)، مرجع سابق، ص٢٠.

(٣٧) إلهام عبدالحميد فرج (١٩٩٤)، التعليم بين القيود والإبداع - دراسة نقدية للمناهج الدراسية المصرية في: الملتقى الفكري الرابع للمنظمة المصرية لحقوق الإنسان، القاهرة، ص٤٧.

(٣٨) سعيد إسماعيل علي (١٩٩٥)، فلسفات تربوية معاصرة، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ص٢٠٢ - ٢٠٤.

(٣٩) حامد عمار (١٩٩٥)، دراسات في التربية والثقافة - من همومنا التربوية والثقافية، القاهرة: مكتبة الدار العربية للكتاب، ص١٥.

(٤٠) المرجع نفسه، ص٣٣.

(٤١) مقابلة بحثية مع أ. د. عبدالمنعم تليمة أستاذ الأدب العربي بجامعة القاهرة.

(٤٢) عبدالله الكملاوي (١٩٨٩)، الإعلام العربي بين الواقع والطموح في: مجلة الدراسات الإعلامية، العدد ٥٥، ص١٠.

(٤٣) سجاد الغازي (١٩٨٧)، الصحافة في البلاد العربية واستخدام التكنولوجيا الحديثة في: مجلة الدراسات الإعلامية، العدد ٤٨، ص١٣، ٢٩.

(٤٤) أحمد حسين الصاوي (١٩٨٩)، قراءة في ملف الصحافة المصرية في: مجلة الدراسات الإعلامية، العدد ٥٤، ص٩، ٢٥.

٤٥ - Sean Mac Bride and others, (1980) Many Voices - One World, Communication and society - today and tommorrow, - report of the international commission for the study of communica - tion problems, London, Kogan Page, P. 16 - 17.

(٤٦) هربرت . أ. شيللر (١٩٨٦)، المتلاعبون بالعقول، ترجمة عبدالسلام رضوان، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ص٢٠.

(٤٧) المرجع السابق نفسه، ص٢٦، ٢٧.

(٤٨) المرجع نفسه، ص٤٠.

(٤٩) مقابلة بحثية مع أ. د. عبدالمنعم تليمة أستاذ الأدب العربي بجامعة القاهرة.

(٥٠) فؤاد زكريا (١٩٨٧)، خطاب إلى العقل العربي، الكويت: كتاب العربي، ص١٣.

(٥١) محمد نور فرحات (١٩٨٨)، رؤية في الثقافة والمجتمع في: مجلة المصور، العدد ٣٣٢٤، ص٥٢، ٥٣.

(٥٢) مصطفى نبيل (١٩٨٩)، نحو نهضة فكرية أداتها العقل والخيال في: مجلة الهلال، السنة ٩٦، يوليو، ص٧٤ - ٧٩.

(٥٣) يحيى حقي (١٩٨٦)، هموم ثقافية، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص٨٧.

(٥٤) توفيق أبو بكر (١٩٨٧)، لماذا يتخلى المثقف العربي عن دوره السياسي في: مجلة العربي، العدد ٣٤٩، ديسمبر، ص١١٣ - ١١٥.

(٥٥) مقابلة بحثية مع أ. د. عبدالمنعم تليمة أستاذ الأدب العربي بجامعة القاهرة.

(٥٦) فؤاد زكريا (١٩٨٧)، مرجع سابق، ص٢٠، ٢٦.

(٥٧) المرجع نفسه، ص٤٥ - ٤٨.

(٥٨) مقابلة بحثية مع الكاتب والأديب الدكتور نعيم عطية.

(٥٩) جابر عصفور (١٩٩٣)، محنة التنوير، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص٤، ٦١.

(٦٠)جابر عصفور (١٩٩٣)، التنوير يواجه الإظلام، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص٢٥.

(٦١) سيد صبحي (١٩٩٥)، الاهتمام بالقدرات الابتكارية للطفل المصري خطوة نحو المستقبل في: المؤتمر البيئي الثاني لجامعة المنوفية عن ثقافة وصحة الطفل، ص٢، ٣.

(٦٢) علي وطفة (١٩٩٥)، تربية متغيرة لعالم متغير: في مجلة العربي، العدد ٤٤٣، أكتوبر، ص١٦٢.

(٦٣) نبيل علي (١٩٩٤)، مرجع سابق،ص ٣٩٤ ـ ٣٩٥.

(٦٤) مراد وهبة (١٩٩٢)، مرجع سابق، ص١٢٧.

(٦٥) سيد صبحي (١٩٨٧)، أطفالنا المبتكرون، القاهرة: المطبعة التجارية الحديثة، ص١٧.

٦٦ - سعد لبيب (١٩٨٧)، الأمن الثقافي في مجال العمل الإذاعي في: مجلة الدراسات الإعلامية، العدد ٤٩، ص٩ - ١٧.

(٦٧) مقابلة بحثية مع أ. د. عبدالمنعم تليمة أستاذ الأدب العربي بجامعة القاهرة.

(٦٨) أنور عبدالملك (١٩٩١)، الإبداع والمشروع الحضاري، القاهرة: دار الهلال، ص١٤٤ - ١٥١.

(٦٩) لفيف من خبراء اليونسكو (١٩٨٧)، مرجع سابق، ص ١٩٦.

(٧٠) محسن توفيق (١٩٩٦)، التنمية من منظور ثقافي - الثقافة مصدر التقدم والإبداع في: جريدة الأهرام عدد ٢/٢٩، ص٩.

البنيوية في اللسانيات

د. وفاء محمد كامل

مقدمة

البنيوية - في أساسها - نظرية في المعرفة، تؤكد أهمية النموذج، أو البناء، في كل معرفة علمية، وتجعل للعلاقات الداخلية والنسق الباطن قيمة كبرى في اكتساب أي علم[1].

وكان نجاح البنيوية في اللسانيات حافزا للعلوم الإنسانية الأخرى على الاستفادة من التجربة اللسانية، ثم التأمل العقلي فيها للوصول إلى جذورها الفلسفية، وهذا ما سيوضحه البحث في خاتمته.

«والفكرة الأساسية للبنيوية في اللسانيات هي أن اللغة بنية، أي: كيان واحد، متكامل، يتكون من جزئيات في نظام محكم تحكمه عدة علاقات. فالبنية هي مجموعة العلاقات القائمة بين عناصر النظام»[2].

وهدف هذا البحث هو إلقاء الضوء على اللسانيات البنيوية، وفي سبيل تحقيق هذا الهدف رأت الباحثة أن ترجع بدايات البحث إلى القرن السابع عشر، ليتعرّف إلى المدارس والاتجاهات الفكرية في اللسانيات في مرحلة ماقبل البنيوية، ويتابع رصده لها إلى أن يصل إلى القرن العشرين فيستعرض المدارس البنيوية المختلفة، وبهذا يمكننا أن نقارن بين اتجاهات اللسانيات في المرحلتين، وأن نلمس الثورة التي أحدثتها البنيوية في لسانيات القرن العشرين.

ويحاول هذا البحث أن يكون جامعا بين التسجيل والتحليل، وهو في جانبه الرصدي التسجيلي معنيّ بجمع الحقائق العلمية وتصنيفها وتنظيمها، على نحو يفضي بنا إلى رؤية تحليلية كاشفة عن علاقات التأثير والتأثر[٣] بين الاتجاهات والمدارس اللسانية المتباينة.

وقد اقتضى المنهج المعتمد أن يتقاسم متن البحث وحواشيه مهمة التسجيل والتحليل، فاختص المتن برصد الخطوط العريضة والاتجاهات اللسانية الكبرى التي شكلت ملامح البيئة العلمية لمرحلة ما قبل القرن العشرين، واحتضنت في تربتها كوامن البذور والإرهاصات التي مهدت لظهور البنيوية في هذا القرن، حتى إذا بلغ الحديث حدود النشأة البنيوية، وتفرع اتجاهاتها ومدارسها كانت العناية بالتفصيلات والتداخلات أظهر وأجلى. أما الحواشي فقد اختصت بتوضيح المنطلقات والأفكار، وإثراء المتن بالتعليق والشرح والإضافة. ولعل في هذا تفسيراً لما تميزت به الحواشي في مرحلة ما قبل القرن العشرين من وفرة، وتتبع للتفصيلات بالنسبة إلى المتن، وما نحن - لابد - ملاحظوه من انعكاس لهذه الصورة في مقاربتنا للقرن العشرين، حيث تضيق مساحة الحواشي، وينبسط المتن ليستوعب تفصيلات الخريطة المعقدة لاتجاهات البحث في هذا القرن.

I- مرحلة ما قبل البنيوية

الاتجاهات اللسانية فيما بين القرن السابع عشر والتاسع عشر:

المبادئ الأساسية لكل تجاه:

مفهوم اللغة - مجال الاهتمام - إجراءات التحليل.

II - عصر البنيوية

- الاتجاهات اللسانية في القرن العشرين:

فرديناند دي سوسير.

- ثورة اللسانيات في مطلع القرن العشرين.

١- الأنماط الأساسية للبنيوية الأوروبية:

(أ) مدرسة جنيف (البنيوية التقليدية)

(ب) مدرسة براغ (المدرسة الفونولوجية)

(جـ) مدرسة كوبنهاجن.

(د) المدرسة الجلوسيمية (السوسيرية المحدثة)

٢- الاتجاهات اللسانية في الاتحاد السوفيتي:

(أ) مدرسة قازان.

(ب) مدرسة فورتانوتوف (موسكو)

(جـ) مدرسة مار.

٣- الاتجاهات اللسانية في الولايات المتحدة الأمريكية:

(أ) اللسانيات الانثروبولوجية.

(ب) اللسانيات النفسانية.

(جـ) المدرسة التوزيعية (مدرسة ييل).

(د) مدرسة هارفارد.

(و) النظرية التاجميمية.

خاتمة: الإنجاز البنيوي في اللسانيات.

الاتجاهات اللسانية في مرحلة ما قبل البنيوية

(أ) في القرن السابع عشر*

كانت الدعامة النظرية الأساسية للنحو هي فكرة منطقية اللغة، ومنها انطلق التفكير في بناء نظرية نحوية جامعة تناسب جوهر كل لغات العالم(٤). ومنذ ذلك الحين انطلق التراث الراسخ للنحو المعياري في أوروبا كلها.

(ب) في القرن الثامن عشر

بدأ النحو المعياري بداية حاسمة، مستمدا أساسه النظري من فكرة الانحطاط اللغوي(٥). وتأثرت البحوث اللسانية تأثراً كبيراً بالأفكار الفلسفية السائدة في هذا القرن، وقد سهلت النزعة العقلانية الفرنسية(٦)، في زمن العلماء الموسوعيين (١٧١٥ ـ ١٧٧٧)، قيام معالجة منطقية للحقائق اللسانية، وأيدت الاتجاه نحو إسباغ الصيغة الجامعة على النحو، وتميز هذا القرن بأنه حقبة التأمل المكثف في أصل اللغة(٧). وعند نهاية القرن الثامن عشر كانت البداية الفعلية للدراسة المقارنة(٨).

(ج) في القرن التاسع عشر

تعلق البحث اللساني أساساً بالمعطيات اللسانية الملموسة(٩). وبدأ ظهور النزعة التاريخية في البحوث اللسانية في العقود الأولى من هذا القرن، ثم تغلغلت هذه النزعة إلى أن وصلت قمتها في الثلث الأخير منه(١٠). وفي العقود الأولى من هذا القرن(١١) كانت الدراسات المقارنة المكثفة والناجحة هي السمة المميزة للبحث اللساني(١٢). وفي السبعينيات من هذا القرن، وعلى يد النحاة المحدثين(١٣) اكتسب المنهج

---

*يمكننا أن نلحظ عدداً من الأفكار الأصلية قبل القرن السابع عشرة ولكنها لم تكن ذات أثر مباشر بالنسبة للاتجاه العام في الفكر الإنساني، ومنها - على سبيل المثال - ما ذكره كلود بوتولوماي الإيطالي Claudio Tolomec، من القرن السادس عشرة عن السياق القوانين التي تحكم تغير الأصوات اللغوية.

التاريخي المقارن - تماما - طابعه المنهجي الصارم، وأسسه النظرية. وقد تميز القرن التاسع عشر بدخول المعايير النفسية إلى النظرية اللسانية [١٤]، فظهرت الفكرة القائلة إن اللغة الخاصة بكل مجتمع متكلم هي التعبير الخاص بنفسية الجماعة، كان فيلهلم فوندت W. Wundt[١٥] (١٨٣٢ ـ ١٩٢٠)، منشىء أول معمل للتجارب النفسية، مهتما بقضية علم النفس القومي national Psychology. وتوصل أ. مارتي[١٦] A. Marty (١٨٤٧ ـ ١٩١٤) إلى النتيجة القائلة بأن فلسفة اللغة يجب أن تكون نفسية[١٧] في نهاية المطاف.

وفي نهاية القرن التاسع عشر ظهر اتجاه نفسي في الحلقات اللسانية الفرنسية، بلغ ذروته في القرن العشرين، وشهدت الفترة نفسها بداية الدراسات الدلالية التي ترعرعت في المناخ نفسه، وهو مناخ الاهتمام بين مجال عالم النفس والصيغ اللسانية، كما أسست الدراسات التأثيلية الاشتقاقية الجادة[١٨].

المذهب الطبيعي البيولوجي في اللغة

في منتصف القرن التاسع عشر تقريبا قدم دارون Darwin تفسيره الخاص بنظرية تطور الأنواع، في العلوم البيولوجية، وقد طبق اللساني الألماني أوجست شلايشر[١٩] هذه النظرية على اللسانيات، فقدم نظرية «شجرة السلالة» Stammbaum Thorie أو «النظرية الطبيعية البيولوجية في اللسانيات، ورأى في اللغة كائنا حيا يمكن أن ينمو ويموت، كما يمكن لتغيرات اللغة أن تخضع للتحليل باستخدام طرق العلوم الطبيعية.

نظرية الموجات

تشكك يوهان شميت Johannes Schmidt (١٩٤٣ ـ ١٩٠١) في نظرية شلايشر عن «شجرة العائلة في اللغات»، وحاول خرقها بتقديم نظرية الموجات[٢٠] theory of Waves التي أنجزها وأرسى قواعدها. وقد دافع ماكس مولر[٢١] Max Mueller (١٨٢٣ ـ ١٩٠٠) عن أفكار شلايشر. فقد اتفق معه في معظم أفكاره، ولكنه خالفه في نقطة واحدة، ذات أهمية حيوية، هي أنه لم يسبغ على اللغة صفة الكائن الحي المستقل، بل أكد أنها متصلة اتصالا لاينفصم بعملية الكلام عند البشر[٢٢].

مدرسة ليبزيج Leipzig school (النحاة المحدثون)[٢٣]

أضفى النحاة المحدثون الانضباط التام على المنهج التاريخي المقارن من خلال دراسة التغيرات الصوتية، وأكدوا بإصرار اتساق القواعد التي تحكم وقوع التغير في الظواهر الصوتية[٢٤]، ورأوا أن هذه القواعد خارجة عن سيطرة البشر[٢٥]. وترتب على اهتمامهم بالتفصيلات اللسانية الدقيقة أن قاموا بتفتيت اللغة وإحالتها إلى «ذرات»، وافتقدوا رؤية الصورة الكلية للبنية اللسانية[٢٦]. وقد كانوا أول من اهتم اهتماما جادا بقضية اللهجات الحية[٢٧]. وقد أظهروا موقفا نقديا تجاه قيمة مؤلفات فوندت اللسانية، وأكدوا أن المعالجة النفسية ـ التي دافع عنها ـ لم تكن ذات مغزى حقيقي للدراسات اللسانية[٢٨].

هرمان باول [٢٩] Hermann Paul (١٨٤٦ - ١٩٢١)

اقتنع بأن اللسانيات فرع من الدراسة يتصل بدراسة الثقافة الإنسانية، ولكي تفهم الأنماط الحقيقية للثقافة فمن الأهمية بمكان أن نتعرّف الظروف التاريخية التي أثرت في تشكيلها، ووصف كل ما هو غير تاريخي في الدراسات اللسانية بافتقاد العلمية.

ودراسة الثقافة تقتضي - ضمنا - دراسة المجتمع، فاللغة ملك للمجتمع المتكلم. وقد ألح على أن الحقيقة اللغوية السليمة ليست لغة الجماعة المتكلمة، بل إنها لغة الفرد، التي هي التجلي الفعلي للكلام[٣٠]، وأعطى الأولوية للعامل النفسي[٣١] في اللغة، وأكد أهمية العنصر الفسيولوجي[٣٢] فيها، كما أولى بعض العناية إلى أهمية ظروف الحياة الموضوعية للإنسان، مثل الظروف المناخية والجغرافية والاجتماعية.

هوجو شوخاردت[٣٣]، ممثلا للمستقلين

لم يقبل المفهوم الأساسي في النظريات اللسانية عند النحاة المحدثين، وهو أن التغيرات اللسانية تحدث وفقا لقوانين ثابتة ومتسقة، تحمل شبها قوياً من قوانين الطبيعة العمياء. كما خالفهم في اهتمامه الحي بالقضايا الخاصة بمعنى الكلمات[٣٤]، وكان من أوائل من ألقوا الضوء على أهمية العنصر الجغرافي في التطور اللغوي، ومن أوائل من أشاروا إلى دور الأفراد في حفز التغيرات اللغوية[٣٥]، ونشر أفكارا تتسم بالتحدي عن «اللغات المختلطة[٣٦] Mixed Languages»، ووجه اهتمامه إلى ما يسمى (اللغة الهجين) Pidgin Language[٣٧]، وقادته بحوثه إلى نتائج اصطدمت اصطداما حادا مع المفاهيم التقليدية لعلماء المقارنات.

مذهب هومبولت في اللسانيات

نظرية رؤية العالم

يعد الألماني فيلهلم فون هومبولت[٣٨] Wilhelm von Humboldt (١٧٦٧ - ١٨٣٥) منشىء اللسانيات العامة. ولم يصر على الدراسة التعاقبية (الزمانية) للغة diachronic، بل كان اهتمامه مركزا على إبراز المادة اللسانية التي تنتمي إلى فترة زمنية بعينها، وهذا يعني ملاحظة اللغات في مظهرها الآني Syn-chronic، وعارض تأسيس نحو جامع وفقا لقالب تقليدي مدرسي، وأكد أن القواعد النحوية ينبغي أن تطلب - ابتداءً - بالاستنباط من الحقائق الخاصة بكل لغة على حدة، وقد عرّف اللغة بأنها ظاهرة متحولة (ديناميكية) dynamic وليست ثابتة، وأولى اهتماما خاصا لارتباط اللغة بالفكر[٣٩]. واللغة عند هومبولت «نتاج متميز لروح أمة بعينها»[٤٠]، والتعبير الخارجي عن «البنية الداخلية» يميط اللثام عن رؤية خاصة للعالم Weltanschauung، ومن هنا سميت نظرية هومبولت عادة نظرية «رؤية العالم»[٤١]. وقد اقتنع بمبدأ (النسبية اللسانية) Linguistic relativism[٤٢]، وفي رأيه أن تاريخ اللغة يجب أن يكون مرتبطا ارتباطا وثيقا بتاريخ الثقافة القومية[٤٣].

(د) في نهاية القرن التاسع عشر

حدث تطور هام في السياق المعرفي:

(أ) فقد بدأ علماء اللغة يتخلصون من طغيان نظرية التطور[٤٤].

(ب) وبدأ علم الفيزياء عصر نظرية الكم quantum theory.

(ج) وطور علم الأحياء نظرية الطفرة Mutation theory.

(د) وانشغل علم النفس بتأسيس «نظرية الجشطالت» Gestalt Theory (نظرية الأبنية العامة والأساسية).

فرديناند دي سوسير[٤٥] Ferdinand de Saussure (١٨٥٧ ـ ١٩١٣)

يعد الباحث السويسري فرديناند دي سوسير، مؤسس مدرسة جنيف، مؤسساً لعصر باكمله من الدرس اللساني، فهو مؤسس المدرسة الاجتماعية في الدراسات اللسانية[٤٦]، كما عده جون ليونز J. Lyons مؤسس اللسانيات الحديثة[٤٧]، وإليه يرجع الفضل في تحديد المنهج الحديث بإبراز تفاصيله وحدوده، وإيضاح مبرراته وإمكانات تطبيقه[٤٨]. كما أنه قام بوضع الأسس النظرية التي مهدت لتحول البحث اللساني من المنهج التاريخي المقارن إلى البنيوية[٤٩]. فقد طرح في بداية كتابه[٥٠] قضية «بنية اللغة»، وهي قضية لم يعرها الباحثون قبله اهتماما يذكر[٥١]. تلقى دي سوسير تدريبه اللغوي على يد أعلام النحاة المحدثين[٥٢]، ولكنه خرج عليهم، وانتقد أفكارهم، واختط لنفسه اتجاها مختلفا عنهم، وكان جيد الاطلاع على آراء شلايشر[٥٣] (عالم اللغة الطبيعي)، وجبييرون (عالم الجغرافية اللغوية)[٥٤]، وكان لنظريات دور كايم[٥٥] Durkheim في علم الاجتماع أثر قوي عليه.

الاتجاهات اللسانية في القرن العشرين

فرديناند دي سوسير[٥٧] (١٨٥٧ ـ ١٩١٣)

أسهم دي سوسير إسهاما كبيراً في النظرية اللسانية ومناهج بحثها، وكانت المبادىء اللسانية التي اعتنقها تمثل نقطة الانطلاق في النظرية البنيوية، وقد أرسى كثيرا من وجوه التمايز النظرية التي كان لها تأثيرها الهائل على الفكر اللساني عند كل مدارس اللسانيات الحديثة[٥٨]، وهي:

١. نظامية اللغة

اللغة نظام منسوق، ولا ينبغي أن تؤخذ الحقائق اللسانية الفردية معزولة بعضها عن بعض ، بل على انها دائما أجزاء من نسق كلي، آخذين في حسابنا أن كل جزء تفصيلي يتحدد تبعا لمكانه من النظام، واللغة ظاهرة اجتماعية تخدم غرض التفاهم المتبادل، كما انها نظام من العلاقات يرتبط بعضها ببعض على نحو تكون فيه قيم كل علامة مشروطة على جهة التبادل بقيم العلامات الأخرى، فاللغة مؤسسة على التعارضات Oppositions.

٢. طبيعة العلامة اللغوية: (الدال والمدلول)

العلامة اللغوية ذات طبيعة مركبة، وهي توليفة من الشكل الصوتي الذي يشار به إلى المعنى (وهو الدال signifiant) والمعنى نفسه (وهو المدلول Signifie)[٥٩].

٣. اللغة والكلام

اللغة Langageهي ملكة التخاطب التي يملكها كل البشر طبقا لقوانين الوراثة، أي أنها ظاهرة إنسانية عامة، وهي نظام نحوي له وجود كامن في كل عقل، وبتحديد أدق، في عقل الجماعة، لأن اللغة ليست كاملة عند أي متكلم: إنها توجد وجودا كاملا في عقل الجماعة فقط. وهي حصيلة يحاكيها الفرد، فهي موجودة في شكل مجموعة من الانطباعات المودعة في عقل كل فرد من الجماعة[٦٠].

أما الكلام Parole فهو ما نسمعه في الحياة اللسانية من عبارات ينطقها الأفراد لها وجود مادي[٦١].

واللسان Langue نظام اجتماعي عند جماعة لغوية محددة، وهو ما يدور على لسان أصحاب كل لغة، ويستخدم في التفاهم بينهم[٦٢].

٤. التزامنية والتعاقبية Synchronic & diachronic

اللغة يمكن تحليل بنيتها بنوعين من المقاربة:

(أ) المقاربة الآنية أو التزامنية Synchronic، وهي التي تعالج الموقف اللساني في لحظة بعينها من الزمان، أي أنها تعنى بوصف الحالة القائمة للغة ما، وتتجلى اللغة في هذه الحالة في هيئة نظام منسوق يعيش في الوعي اللغوي لمجتمع بعينه.

ب) المقاربة التعاقبية diachronic، وهي التي تعنى بتاريخ اللغة، أي أنها تعنى بالظواهر اللغوية غير المختزنة في الوعي اللساني لهؤلاء المتكلمين أنفسهم، وهي التي يحتل بعضها مكان بعض دون أن تتجاور بالضرورة في نظام واحد.

وينبغي في التحليل اللساني دائما أن يميز الباحث بدقة بين الظاهرة الآنية أو التزامنية (أو الثابتة Static)، وبين الظاهرة التعاقبية (الحركية Dynamic).

٥ . العلاقات الخطية (الأفقية) والجدولية (الراسية)

اللغة تتابع من العلامات، وكل علامة تضيف شيئا إلى المعنى الكلي، وهذه العلامات ترتبط بعضها ببعض بعلاقات يحددها النظام اللغوي في كل لغة، وحين ينظر إلى العلاقات في تتابع خطي يطلق على العلاقة بينها اسم العلاقات الخطية أو الأفقية Syntagmatic، مثل علاقات الكلمات الآتية في الجملة:

(تابع + الولد + دراسته)

وحين ينظر إلى العلامة الموجودة بوصفها مقابلة لعلامات أخرى في اللغة تسمى العلاقة بينهما استدعائية Associative ، أو جدولية Paradigmatic. وفي الجملة السابقة يمكن أن تستبدل الكلمات على النحو التالي:

تابع/ صحا/ لعب/ نام/ قام/ بدأت... إلخ.

الولد/ البنت/ الكلب/ الكتاب/ الشجرة/ الرجال/ الفتيات...إلخ.

دراسته/ كتابتها/ لعبهم/ استيقاظهن/ صلاتهما...إلخ.

فالكلمات التي يمكن أن تتخذ الموقع نفسه تنتظم في عقل المتحدث، ليختار منها المناسب: فضمائر الرفع تنتظم في النظام اللغوي في نسق واحد، ويختار منها المتحدث الضمير المناسب في الأداء الكلامي، وهذا مايسمى بالعلاقات الجدولية.

«وقد تمثلت الاتجاهات الأساسية لأفكار دي سوسير على النحو التالي:

- اهتم بطبيعة اللغة بوصفها موضوعا للبحث العلمي.

- اكد أن التوليف الفعلي للصوت من شكل ومعنى يحدث بطريقة تحكمية، نتيجة للمصادفة، وما ان يحظى بالثبات حتى يمتنع تغييره تبعا للمشيئة.

- تنضبط طبيعة التغير اللغوي تبعا للقواعد الأساسية التي يعتمد عليها تشكيل العلاقات اللغوية.

- للمقولات النفسانية تأثير قوي على التغير اللغوي، مثل القياس والاستدعاء.

أي مسح يجري للوضع اللغوي الحاضر يرينا نسيجا متماسكا من الحقائق، يرتبط بعضها ببعض على جهة الاعتماد المتبادل.

- تتحدد القيمة المتعينة لوحدات اللغة باستعمالها الواقعي.

- إن استعمال علامة لغوية ما ليس رهنا بما يقتضيه معناها، وتحوز كل كلمة طاقة فعلية ترتبط بمعناها، وينبغي أن تستخدم في المواقف المختلفة، وهو ما يعبر عنه بمصطلح القيمة (Valeur - Value)»[٦٣].

الاتجاهات العامة للبحث العلمي في القرن العشرين

شهد القرن العشرون الاتجاهات العامة لوضع الأساس لمنهج علمي جديد، وكان من الضروري - عند ملاحظة مجموعة من المعلومات التي تجمعها صلات معينة - العثور على النموذج النمطي لها. وينتج النموذج النمطي «المثالي» الخاص بنوعه، من إلقاء الضوء على الخصائص الشائعة والمهمة في سلسلة من الظواهر المتعينة، وإهمال الخصائص غير الأساسية، وهي الخصائص الفردية والمتغيرة والخاضعة للمصادفة. وهكذا بدأ المنهج العلمي في التحليل يميل نحو تجريد الثوابت من المتغيرات القائمة بالفعل.

وكان إعمال المنهج التجريدي هو الذي قاد إلى النتائج التي ضمنت - في نهاية الأمر - المستوى الذي بلغته مدينتنا الحديثة[٦٤].

إن الملاحظة العميقة للحقائق تقود إلى الاقتناع بأن هذا العالم ليس خليطا مشوشا من التفاصيل، ولكنه كلٌ منظم، ولتأكيد هذه الحقيقة جعل شعار العمل العلمي هو البحث عن «بنية» النظام، أي العلاقة بين مفردات النظام، وهكذا ظهر عصر البنيوية في البحث العلمي[٦٥].

وقد أثبت المستوى الحالي للنتائج المتحققة - إثباتا تاما - صدق الاقتناع بأن العلم الذي استند تماما على الطبيعة المحسوسة للحقائق لا يمثل إلا المرحلة الأولى من معرفتنا، على حين لا يمكن تحصيل المرحلة المعنة في النضج إلا بالبحث البنيوي[٦٦].

وكان المفهوم المميز لباحثي القرن العشرين هو أن العمل العلمي ينبغي أن يرتبط - في مجموعه - بنظرية المعرفة epistemology.

ووحد الدارسون جهودهم لكي يضطلعوا بتأسيس قواعد «اللغة الواصفة» (الشارحة) Meta - Language، أي لغة التحليل العلمي، التي هي أوفر اللغات حظا من المنطقية. وقد أنجز هذه المهمة علماء الرياضيات والمناطقة واللسانيون، وهكذا صار القرن العشرون عصرا للتعاون بين المجالات المعرفية المتداخلة الاختصاص[٦٧].

قاد ذلك إلى تغير في تكوين المتخصص في مفردات المجالات المعرفية، لأن النمط الكلي للثقافة مختلف في جوهره، ويتطلب من الباحث آفاقا من المعرفة التي يحصلها من العلوم الدقيقة، أبعد بكثير عن ذي قبل[٦٨].

الملامح العامة للسانيات القرن العشرين

تتسم اللسانيات في القرن العشرين بسمات واضحة تميزها عن لسانيات القرن التاسع عشر. وأبرز هذه الفروق هي:

(١) التنظيم المنهجي للمعرفة.

(٢) تفسير الحقائق المعروفة على نحو جديد.

(٣) توسيع مجال اهتمام اللسانيات توسيعا ملحوظا.

(٤) انغماس دارسيها في تعاون يتسم بتداخل التخصصات لإنجاز مهمات واسعة النطاق.

(٥) نقل إجراءات منهجية من فروع العلم الأخرى، وإعادة غرسها في مجال اللغة لتحليل الظواهر اللسانية.

ثورة اللسانيات في مطلع القرن العشرين:

مقارنة بين اللسانيات في القرن التاسع عشر والعشرين

يمكن توضيح الفروق بين الدراسات اللسانية في القرنين التاسع عشر والعشرين، وهي تبرز لنا ثورة اللسانيات في مطلع القرن العشرين، من خلال الجدول الآتي:

م	لسانيات القرن التاسع عشر	لسانيات القرن العشرين
١	منهج البحث يهتم بالطبيعة المحسوسة للحقائق.	يميل منهج التحليل نحو المنهج التجريدي.
٢	غلب عليها التأثر بالمجالات المعرفية الأخرى.	تقيد اللسانيات بتجريبها سائر المجالات المعرفية الأخرى.
٣	النحو التاريخي والمعاصر متداخلان.	تميز بين الدرس الآني والتعاقبي (الزماني).
٤	اقتصرت على أسرة اللغات الهندية - الأوروبية.	تهتم بقضايا اللغات خارج الأسرة الهندية - الأوروبية.
٥	أبرزت أهمية النزعة التاريخية، وقللت من شأن الدراسة الآنية.	اتخذ تاريخ اللغة مكانه المناسب إلى جوار الدراسة الوصفية الآنية للغة.
٦	يكمن دور تاريخ اللغة في إلقاء الضوء على التقدم التطوري لجزئيات لسانية مختلفة.	دور تاريخ اللغة هو أن يشرح التطور اللساني في مجمله، أي أن يدرس الأسباب التي قادت إلى إحلال نظام لغوي محل آخر.
٧	مناهج الدراسات اللسانيات المقارنة وأساليبها تقليدية.	اختلفت مناهج العمل، كما اختلف النمط الفعلي للهموم العلمية في الدراسات اللسانية المقارنة(*)
٨	أسست الدراسات التأثيلية الاشتقاقية الجادة.	حدث بها تقدم ملحوظ: إذ أدخلت معايير اجتماعية وثقافية وتاريخية جديدة، عند بناء أصل الكلمات.
٩	علم اللهجات أكبر الدراسات حظا من التقدم.	يواصل تقدمه، ويساير الاتجاهات الحديثة في المنهج اللساني، مستعينا بتطبيق المفاهيم البنيوية والإجراء الإحصائي.
١٠	لم يبلغ كل من علمي التراكيب والدلالة طور النضج.	بلغ علم التراكيب وعلم الدلالة درجة عالية من النضج، وتطورت الدراسات الأسلوبية تطورا كاملا.
١١	موضوعات الدراسة الفيلولوجية تقليدية.	تغيرت موضوعات الدراسات الفيلولوجية.
١٢	فروع اللسانيات تقليدية.	ظهرت فروع جديدة في علوم اللغة، مثل علم السيميولوجيا، وعلم التزمين اللغوي، واللسانيات النفسية، والنحو المنطقي، والنحو التوليدي، واللسانيات الموازية، واللسانيات الحركية.

* فقد احتلت أنماط البنى اللسانية وعلاقاتها المتبادلة مركز الاهتمام، وأدخلت المعايير الرياضية في تحليل صلة القربى بين اللغات.

اللسانيات البنيوية

بدأت قبل ١٩٣٠ في أوروبا الولايات المتحدة معا، دون اتصال متبادل بينهما، وتعني مقاربة جديدة لحقائق معروفة، يعاد النظر فيها تبعا لوظيفتها في النظام.

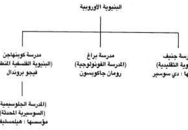
تتضمن اللسانيات البنيوية إلحاحا على الوظيفة الاجتماعية (التواصلية) للغة، كما تتضمن تمييزا واضحا بين الظواهر التعاقبية (التاريخية)، والخصائص المميزة للنظام اللساني في لحظة زمنية بعينها (الآنية).

وتتضمن أيضا البحث عن الثوابت في اللغة، وعزل الظواهر ذات الصلة بالنظام من الظواهر الزائدة عليه.

ويطمح جميع ممثلي اللسانيات البنيوية إلى إيجاد معايير موضوعية في التحليل.

الأنماط الأساسية للبنيوية الأوروبية

يتمثل إنجاز دي سوسير في اللسانيات في الأنماط الأساسية للبنيوية الأوربية، وهي التي تتمثل في ثلاث مدارس رئيسة، يمكن توضيح خطوطها العريضة في الشكل الآتي:



ونفصل القول في الأفكار الأساسية لكل من هذه المدارس اللسانية فيما يأتي:

مدرسة جنيف

انبثقت من تعاليم دي سوسير، واكتسبت صورتها النهائية من عمل تلامذته: شارلز بالي Charles Bally (١٨٦٥ ـ ١٩٤٧)، والبرت سيشيهايي Albert Sechehaye (١٨٧٠ ـ ١٩٤٦)، وهنري فراي Henri Frei. وتتميز هذه المدرسة بنزعة قوية إلى الدراسات التي تعالج العنصر الانفعالي (التأثيري) في اللغة، عن طريق التمسك باللسانيات الآنية، والإيمان بأن اللغة نظام ذو وظيفة اجتماعية مهمة. ويمكن التماس الصورة التقليدية لهذه المدرسة في النظرية اللسانية لتشارلز بالي، وهي على النحو التالي:

ذاعت شهرة بالي بأنه مؤسس الأسلوبيات العقلانية Rational Stylistics، ويقصد بها فحص التعبيرات اللسانية الانفعالية[1] بوجه عام. وقامت معظم ملاحظاته على أساس من الدراسات الأسلوبية المقارنة.

تبنى بالي مبدأ سوسير في التمييز بين اللغة Langage ، واللسان Langue، وظاهرة الكلام الفردي parole، وطور من خلال هذا المبدأ نظريته الخاصة بالتحقيق Actualization: ذلك أن مفردات اللغة نفسها تعين مفاهيم افتراضية Virtual تتصف بالتعميم المطلق. أما (الكلام): الاستخدام الفعلي للمفردات فمعني بالظواهر الملموسة. وتحول اللغة إلى كلام يؤدي إلى تحويل المفاهيم المجردة إلى مفاهيم تتصل بالواقع[2] ، وهكذا تتعلق عملية التحقيق بتحول اللغة إلى كلام، أي بتحول المجرد (الافتراضي إلى المتحقق الواقعي).

قام بتأسيس نظرية عن المناقلة السينتاجمية والوظيفية Syntagmatic and Functional Trans-postion. وتعني هذه النظرية بالمبادىء التي تحكم عملية تغيير العلامة اللغوية لوظيفتها النحوية، دون أن تغير من معناها المعجمي الأساسي[3].

قام بالي بفحص التواليف النظمية Syntagms (تواليف الكلمات على مستوى النظم)، وكان في هذه المسألة نصيراً لمبدأ الثنائية[4] Binarity.

مدرسة براغ

في عام ١٩٢٦ تأسست جمعية لسانية في براغ باسم «حلقة براغ اللسانية»، وقام بتأسيسها جيل متحمس لأحدث المذاهب اللسانية في ذلك الوقت، وهي: أفكار دي سوسير، وبودوان دي كورتيناي[5] Baudouin de Courtenay (١٨٤٥ ـ ١٩٢٩) ، ومدرسة فورتوناتوف[6] Fortunatov السلافية. وكفل النجاح لهذا المشروع ما تمتعت به براغ من تقاليد راسخة في الفكر اللساني. وكانت الشخصيات الأساسية في هذه الجمعية هم الثلاثة المهاجرون الروس: ر. جاكوبسون R. Jakobson (١٨٩٦ ـ ١٩٨٢)، س. كارسيفسكي S. Karcevskij (١٨٨٤ ـ ١٩٥٥)، ن. تروبتسكوي N. Trubetzkoy (١٨٩٠ ـ ١٩٣٨)، وأعلام اللسانيين التشيكيين: ف. ماثيسيوس V. Mathesius (١٨٨٢ ـ ١٩٤٥)، بترنكا B. Trnka، ب. هافرانيك B. Havranek، ي. موكاروفسكي J. Muharovsky الذي كان منظراً في مجال الدرس الأدبي.

لم يستغرق تطور النشاط الخصب الذي قامت به هذه الجمعية إلا قرابة عشر سنوات[٧]. غير أن أفكار حلقة براغ واصلت ازدهارها في هارفارد بالولايات المتحدة، التي صارت - بحكم الظروف - وطناً لرومان جاكوبسون.

استمر اسم «مدرسة براغ» علماً على جميع العقائد اللسانية القريبة من برنامج حلقة براغ.

ويتضمن برنامج حلقة براغ[٨] النقاط التالية:

- اللغة نظام يتكون من وسائل تعبيرية، تؤدي وظيفتها في تشجيع الفهم المتبادل[٩].

- اللغة حقيقة واقعية (أي أنها ظاهرة فيزيائية فعلية)، ونمطها محكوم إلى حد كبير بعوامل خارجية (غير لغوية)[١٠] وهكذا يكون من الضروري التمييز - في النظرية والتطبيق كليهما - بين لغة الثقافة ولغة الأعمال الأدبية، وبين لغة الدورية العلمية والصحيفة، وبين لغة الشارع ولغة المكتب... إلخ.

- تشتمل اللغة على نوعين من تجليات الشخصية الإنسانية: تجل ذهني، وتجل عاطفي، ولذلك فعلى البحث اللساني أن يحيط بالعلاقة القائمة بين أشكال اللغة التي بها يتم توصيل الأفكار والعواطف على التعاقب[١١].

- اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة لا تتطابقان، ولكل منهما خصائصه المميزة، ولابد إذامن فحص العلاقة بين لغة الكتابة ولغة النطق.

- ينبغي أن يحظى البحث الآني بالأهمية الأولى بين دراسي اللغة، إذ أن لهذا البحث تأثيراً على الواقع اللغوي الفعلي، ولكن هذا لا يعني أن تاريخ اللغة ينبغي استبعاده من مجال الهموم اللسانية[١٢].

- المنهج المقارن في اللغة يجب أن يتخلص من محدودية الملاحظة، تلك التي تقتصر على ظاهرة معزولة لتبحث في مراحل تكوينها، دون أن تلقي نظرة عامة على كل الحقائق اللسانية القائمة، والمرتبطة بتلك الظاهرة، كما ينبغي على المنهج المقارن أن يمكن الباحثين من العمل على تنميط اللغات[١٣].

- البحث الفونولوجي عليه أن يعنى بتحديد أنماط التقابلات الفونيمية في اللغات المعنية، ولا ينبغي فصل الظاهرة المورفولوجية[١٤] عن الظاهرة الفونولوجية. وقد فتح برنامج العمل - الذي اقترحته مدرسة براغ - الآفاق أمام تطبيق توجهات لسانية جديدة في دراسة مادة اللغات السلافية[١٥]. وظل ممثلو هذه المدرسة أوفياء لموقفهم، ويرجع لجهودهم الفضل في وضع أسس متينة للدراسات السلافية الحديثة.

التحليل الفونولوجي في مدرسة براغ

يعد التحليل الفونولوجي الذي ارتضته مدرسة براغ - كما ظهر على يد تروبتسكوى - أول تعميق منهجي لنظرية دي سوسير في النظام اللساني[١٦]. وقد حاز عالم اللغة الروسي نيكولاي سيرجيفيتش تروبتسكوي (١٨٩٠ - ١٩٣٨) - عضو مدرسة براغ - شرف أن يكون المؤسس للفونولوجيا. وقاده إلمامه الواسع بلغات متنوعة إلى استنباط ملاحظاته المهمة الأولى على النظم الصوتية، وقد وصف تروبتسكوي منهجه في تحليل أصوات اللغة بأنه علم جديد، وأطلق عليه اسم الفونولوجيا Phonology ، وهو علم

يختلف عما يعرف بعلم الأصوات[١٧] Phonetics، إذ «ينطلق من المعطيات العينية - لفكر دي سوسير - لكي يعمد إلى تحليلها وتجريدها بقصد العثور على (البنية) الأولية البسيطة[١٨] وموضوع هذا العلم هو «وصف الوحدات الصوتية التي تؤلف المستوى الدال في اللغة» ويقوم بإجراء تصنيف وتنظيم وترتيب تدرجي لما في اللغة الواحدة من وقائع صوتية متمايزة[١٩] وهدفه هو الكشف عن «(نسق العلاقات) التي تنطوي على وظيفة داخل التنظيم اللساني لأي (دال)»[٢٠].

أما أسس التحليل الفونولوجي عنده فهي:

١- الفونيم Phoneme أصغر وحدة فونولوجية، وهو علامة لسانية مهمتها حمل معنى الكلمة.

٢- ينبغي التمييز بين الوحدة اللسانية غير المتغيرة (الفونيم) وتحققات الصوت الفعلية والمتنوعة[٢١].

٣- الفونيمات التي تنتمي إلى لغة واحدة تقع في تضاد متبادل فيما بينها (نظرية المتضادات الفونيمية)، ويتم التعبير عن هذه التقابلات الفونيمية بواسطة عناصر الحركات والصوامت والإيقاع[٢٢].

٤- تؤدي التقابلات الثنائية Binary Oppositions دورا جوهريا، وتتجلى في سلسلة من التكوينات المتوازية، مشروطة بمعايير فونولوجية واحدة. ويفسر تحديد هذه المعايير بنية النظام الصوتيمي موضوع الفحص. ويلحظ أن أحد طرفي التقابل يؤدي وظيفة الطرف الموسوم Marked، ويدخل في تمييز بالضد مع طرف غير موسوم Unmarked[٢٣].

«وكان التحليل الفونولوجي رائدا في مضمار الدراسات البنيوية المنهجية، من حيث مبادئه، أو من حيث دقته وصرامته، أو من حيث نتائجه، لدرجة أنه اعتبر (نموذجا ميثودولوجيا) راحت تحتذيه باقي الدراسات اللسانية الأخرى في غير مجال (الدال)»[٢٤].

التفسير البنيوي للتغيرات الصوتية

لم تقدم اللسانيات البنيوية إلى الدراسات التاريخية، والدراسات التاريخية المقارنة جديدا في المادة بقدر ما قدمت لها أفكارا ثورية جديدة، ذلك أن الوصف التقليدي للتغيرات الصوتية قد بلغ تمامه بدراسته لأهمية هذه التغيرات بالنسبة للنظام الفونيمي، وقد أدى ذلك إلى تحسن عظيم في البحث اللساني الزماني (التعاقبي).

واليوم نجد في حوزة اللسانيات نظرية تم استنباطها بالكامل من دراسة التغيرات الصوتية. فبعض التغيرات لها أهمية ثانوية بالنسبة للنظام الفونيمي، على حين تعد بعض التغيرات الأخرى تغيرات حاسمة في هذا الصدد.

وتنهض الدراسات التاريخية اليوم على أساس من حقائق نظرية مقررة هي:

١- أن تاريخ اللغة لا ينبغي له في الأساس أن يعنى بتطور كل واقعة لغوية تفصيلية بأن يعالجها بمعزل عن غيرها، ولكن عليه أن يعنى بمصير النظام.

٢- تؤمن اللسانيات البنيوية بأن التغيرات التي تحدث في اللغة ليست تدريجية، أي أنها لا تحدث على درجات. وأهم التحولات - من الوجهة البنيوية - هي المراحل التي ينشأ عنها تغير في البنية

٣- المرحلة التي تنبثق فيها ظواهر لغوية جديدة لابد أن تكون قد سبقت مباشرة بمرحلة كانت فيها هذه الظواهر اختيارية، أي تعيش جنبا إلى جنب مع الظواهر القديمة، أحيانا في لغة الفرد، أو بأن تكون علامة مميزة للفرق بين كلام جيلين.

وكان أعضاء حلقة براغ من أوائل من قاموا بتحديث تاريخ اللغة، ومنهم رومان جاكوبسون الذي صاغ عددا من الملاحظات ذات قيمة أساسية في تاريخ اللسانيات الزمانية الحديثة، منها:

(أ) تقوم النزعات المتنافرة بدور حاسم في تطور أي لغة.

(ب) الأنظمة اللسانية تنشد السلاسل المنتظمة أو المتوازنة من الفونيمات: فحين يفقد النظام فونيما أثناء عملية التطور، تظهر اللغة اتجاها نحو ملء هذا الفراغ في النموذج.

(ج) قد يصير النظام الفونيمي أحيانا شديد الازدحام، بأن يشتمل على عدد كبير جدا من الفونيمات التي لا تتمايز فيما بينها من جهتي النطق أو السمع. وفي هذه الحالة تحاول اللغة تبسيط الموقف، بأن تستغني عن بعض الفونيمات، أو بأن تدمج فونيمين في فونيم واحد.

وحققت الدراسات السلافية تقدما ملحوظا - على وجه الخصوص - من حيث المنهج. وكثير من التفسيرات التي حظيت بقبول عام، قد أخضعت بطريقة ناجحة للمراجعة.

وقد تحقق أهم إسهام في نظرية التغيرات الفونيمية على يد البنيوي الفرنسي أندريه مارتينيه Andree Martinet الذي يعد من أعلام المنظرين للسانيات الزمانية، ومناهجه قريبة من مدرسة براغ. وتتلخص أفكاره فيما يلي:

(أ) لدى الإنسان نزعتان متضادتان، يقوم تأثيرهما التوازي بتنظيم التطور في اللغة، هما: الحاجة إلى تلبية جميع ما تتطلبه عملية التواصل، والاتجاه إلى الاقتصاد في الطاقة الذهنية والبدنية.

(ب) التغيرات الصوتية لا تحدث عرضا، ولكنها دائما مشروطة. ولتأثير التجاوز في النظام دور هام فيها.

(ج) لكل فونيم مجال تشتت خاص به، وبين مجالات التشتت الخاصة بالفونيمات المتجاورة يوجد عادة هوامش تشكل مساحة للأمان. وقد تضيق بعض هذه الهوامش أحيانا، مما يؤدي إلى أن يؤدي إلى أن تقع سلسلة من تغيرات ردود الأفعال، ينتج عنها في النهاية إعادة تشكيل مجمل النظام.

وهكذا نلحظ أن أهم مظاهر التغير الحاسمة في صوتيات القرن العشرين هو التفسير البنيوي لها، في مقابل التفسير التفتيتي في صوتيات القرن التاسع عشر.

مدرسة كوبنهاجن

يطلق مصطلح «مدرسة كوبنهاجن» في المرحلة الأولى على اللسانيات البنيوية التي بنيت على أفكار العالمين الدانماركيين بروندال Brondal [٢٥] وهيلمسليف Hielmslev في نهاية الثلاثينيات من القرن الحالي. ويتميز جميع أنصار هذه المدرسة باهتمامهم الصريح باستعمال إجراءات المنطق الرمزي في معالجة المادة اللسانية.

وقد امتدت جذور هذه المدرسة إلى «حلقة كوبنهاجن اللسانية» Copenhagen Circle of Linguistics التي أسست عام ١٩٣٤ بقيادة هيلمسليف وبروندال، واكتسبت أهمية عالية في تطور اللسانيات الحديثة بتأسيس الدورية العلمية Acta Linguistica عام ١٩٣٩.

وكان فيجو بروندال (١٨٨٧-١٩٤٢) هو الشخصية البارزة في هذه المدرسة، غير أنه توفي قبل أن يتخذ عمله في النظرية البنيوية صورته النهائية، وانتقلت قيادة المدرسة بعده إلى هيلمسيف، حتى توفي عام ١٩٦٥.

بدأ العمل الرائد الذي قام به بروندال لإدخال المنهج البنيوي إلى اللسانيات بمقال عنوانه (اللسانيات البنيوية)[٣٦]، وعرض فيه برنامج المقاربة البنيوية للغة. ثم أثبت بعد ذلك أن معيار التقابل[٣٧] يمكن أن يستخدم في التحليل الصرفي[٣٨] والدلالي للظواهر اللسانية. وركز بروندال اهتمامه على لحظ الطرائق التي تكشف بها مقولات المنطق عن نفسها من خلال الحقائق اللغوية، وحدد المفاهيم المنطقية التي ينبغي التعرف عليها بوصفها مفاهيم أساسية، وأسس مبدأ تطبيق هذه المفاهيم على كل النظم الممكنة بالنسبة للحروف والكلمات.

وهكذا عرف بروندال بوصفه أحد رواد البنيوية في اللسانيات، وكان من أوائل اللسانيين الذين حاولوا مقاربة اللغة باتباع مناهج المنطق الرمزي.

المدرسة الجلوسيمية (السوسيرية المحدثة)[٣٩]

يعد لويس هيلمسليف(٤٠) Louis Hjelmslev (١٨٩٩ - ١٩٦٥) المنظر الرائد لمدرسة كوبنهاجن اللسانية، وقد اقترح مقاربة شكلانية Formalistic لدراسة اللغة في الثلاثينيات، عرفت باسم «الجلوسيمية» Glossematics، وإليه تنسب «المدرسة الجلوسيمية»، التي كانت تفرعا عن مدرسة كوبنهاجن.

كان أول لغوي يؤكد أهمية خلق لغة عليا (شارحة) Meta - Language تكون وسيلة منطقية للتعريف العلمي. ويتفق هيلمسليف مع دي سوسير في أن «اللغة (صورة) أو (شكل)، لا (جوهر) أو (مادة)»(٣١)، وعلى هذا فقد دأب على فحص الأصوات دائما بوصفها (أشكالا) أو (صورا) أو هيئات مجردة، وأهمل مظهرها المادي المحسوس إهمالا تاما. وترتب على تطبيق هذا المبدأ الاستعاضة عن دراسة (الوحدات) الجوهرية (المادية) بدراسة (العلاقات) القائمة بين تلك الأجزاء[٣٢].

«ولا يكتفي هيلمسليف بأن يقول مع دي سوسير إن التنظيم اللساني تنظيم شكلي باطني، يعبر عن تماسك (العلاقات) داخل ذلك (الكل) اللساني الموحد، بل يقول بإمكان استخراج هذا التنظيم اللساني من المادة التي ينظمها، وبالتالي فإن البنية - في نظره - قابلة للانفصال عما (تبنيه)[٣٣].

وقد اتفق هيلمسليف مع دي سوسير في أن أصوات اللغة علامات تواصلية، ولهذا أخضع مذهبه اللساني لنظرية العلامات التواصلية[٣٤]. فالجلوسيمية تعنى بالمقارنة النظامية لبنى اللغات الحية بالبُنى الأساسية لكل الأنظمة السيميوطيقية[٣٥] Semiotics ، وإذاً فلسانيات هيلمسليف ذات طابع مقاماتي

(براجماتي Pragmatic)[٣٦] ظاهر، إذ ان الهدف منها هو أن تعين على وضع نظرية عامة للعلامات التواصلية، (أي نظرية عامة للسيميوطيقا) تعين على إنجاز «لغة عليا» للترجمة الآلية.

وقد جاهد هيلمسليف ـ منذ البداية ـ في سبيل إيجاد «نحو منطقي»، أي إيجاد معالجة علمية للغة، يمكن ان تكون في أعلى درجات الدقة والوضوح والعلمية.

ومن أهم منجزات هيلمسليف إدخال المفهومين المائزين الجديدين إلى البحث اللساني، وهما: التمييز بين التعبير expression والمحتوى Content[٣٧]، والتمييز بين الشكل Form والمادة Substance[٣٨]. وهو يرى أن مهمة عالم الجلوسيمية هي أن يدرس شكل التعبير في علاقته بشكل المحتوى، ولما كان علماء الجلوسيمية يهتمون بالشكل على هذا النحو، فقد أطلق عليهم (الشكلانيون Formalists).

وقد اظهر العمل في مجال الترجمة الآلية أن الباحث اللساني المشتغل بهذا العمل لا يمكنه إلا أن يستفيد من الفصل النظري الذي أجراه هيلمسليف بين المحتوى والتعبير، وبين الشكل والمادة. كما أن وجوه التمايز التي طرحها هيلمسليف ذات قيمة لاشك فيها بالنسبة للنظرية المعجمية[٣٩].

ولم يهتم الجلوسيميون بالبحث الآني أو الزماني، بل كان التوجه المميز لهم هو تطلعهم لما هو أساس في البنية اللغوية، وهو العلامة اللغوية، دون اهتمام بعامل الزمن. ولم يعالجوا فروع اللغة منفصلا بعضها عن بعض. و«اللغة عندهم ظاهرة باطنية immanent phenomenon غير طيعة للتجربة الإدراكية، كما أنها (نسق من العلاقات). أما كيفية الإبانة عنها فغير مهمة»[٤٠]، ولهذا فقد استخدم علماء الجلوسيمية التجريدات في دراستهم للغة، أي أنهم حددوا كل وحدة من وحدات اللغة برموز عرفية، وهم يطلقون على وحدات نظامهم اللغوي المجرد مصطلح الأشكال Forms.

وقد لجأوا إلى استخدام «اختبار الإحلال» Commutation، ويعني الاستبدال المنتظم لكل علامة لغوية في سياق معين، للتحقق من العلامات التي يمكنها أن تشغل هذا السياق، والعلامات التي يمتنع عليها ذلك. ولجوؤهم إلى «الإحلال» يكشف عن أضعف النقاط في نظريتهم الجلوسيمية.

وقد قارب هيلمسليف تعريف الظواهر من منظور نظرية المعرفة (الابستمولوجيا Epistemology) وقد نشأ عن ذلك صعوبة في بعض هذه التعريفات.

والنظرية الجلوسيمية في اللغة نظرية شكلية منطقية، تعارض كلا من النظرية الذهنية[٤١] Mentalistic، ومذهب السلوكية Behaviourism (٤٢). ولم يقدم هيلمسليف من الأمثلة التطبيقية إلا عددا قليلا من التطبيقات لمبادئه الشكلية المعقدة، فبقيت نظريته اللسانية مجرد (وجهة نظر تصنيفية)[٤٣].

اللسانيات البنيوية في الاتحاد السوفيتي:

تضرب بدايات البنيوية في الاتحاد السوفيتي بجذورها إلى مدارس الدراسات السلافية التقدمية وهي:

I- مدرسة قازان

في السبعينيات من القرن التاسع عشر قام قطبان ـ من مدرسة قازان ـ بتطوير الأفكار اللسانية وبلورتها، وهما: جان بودوان دي كورتيني[٤٤] Jan Baudoin de Courtenay (١٨٤٥ ـ ١٩٢٩)

وميكولاي كروزتسيفسكي [٤٥] Mikolaj Kruszewski (١٨٥١ - ١٨٨٧). وقد مثلت الآراء التي اعتنقها هذان القطبان في القرن التاسع عشر عالما جديدا من الأفكار التي تنتمي إلى لسانيات القرن العشرين، حتى إنها بلغت مبلغ النضوج في حقبة متأخرة من القرن الحالي.

وقد كتب دي كورتيني عن كروزتسيفسكي، موضحا أهمية الأفكار التي عرضها في رسالته للدكتوراه. وتعد مقدمة هذه الرسالة، التي نشرت منفصلة في عام ١٨٨١ تحت عنوان «حول التغيرات الصوتية Ueber die Lautabwechslungâ» عملا أساسيا من أعمال مدرسة قازان، وفيها عبر أوضح تعبير عن المفاهيم التقدمية للفونيم.

وقد انغمس بودوان دي كورتيني في النزعة النفسية، وهي النزعة التي استولت على الحلقات اللسانية الأوروبية في نهاية القرن التاسع عشر، وبداية القرن العشرين. واكتسبت أفكاره عن الفونيم تفسيراً نفسياً جديداً. ويمكن أن نلتمس الأشكال الأولى لكثير من الأفكار الأساسية للسانيات الحديثة في آراء هذين القطبين، فعلى سبيل المثال:

(أ) أكدا الحاجة إلى تمييز كل من: اللغة التي تنتمي إلى الكيان الكلي لجماعة اجتماعية بعينها (بالمعنى الذي يعبر عنه مصطلح «اللسان» Langue عند دي سوسير) عن كلام الفرد (مصطلح «الكلام» Parole).

(ب) أكدا أهمية الملاحظة اللسانية لتطور الحقائق اللسانية في نقطة زمنية بعينها (الدراسة الآنية)[٤٦].

(ج) بدأ تطور أول مفهوم حديث عن الفونيم من خلال أفكار هذين القطبين في قازان[٤٧].

ولم تكن الجهود البحثية لمدرسة قازان منهجية بدرجة كافية، كما أن ملاحظاتها لم يعبر عنها بدقة ووضوح. إلا أن الفضل الكبير لهذه المدرسة يقع في أن أفكارها كانت باعثا على نشأة النظريات الثورية عند كل من فرديناند دي سوسير وحلقة براغ، ولم يتحقق الناس من مدى قوة هذا التأثير - ولاسيما بالنسبة إلى دي وسير - غير بعد ذلك بزمن طويل. كما أن معاصري بودوان دي كورتيني، وكروزتسيفسكي كانوا غافلين كل الغفلة، تقريبا، عن الإنجازات اللافتة التي حدثت في قازان، وساعد على ذلك أن الإصدارات اللسانية القادمة من تلك المقاطعة النائية في الاتحاد السوفيتي، وقد كانت تكتب بإحدى اللغات السلافية، لم تكن متاحة على نحو كاف بالنسبة للحلقات اللسانية في أوروبا الغربية، وهي التي كان لها القول الفصل في ترسيخ النظريات اللسانية في القرن التاسع عشر.

وحتى في العالم السلافي لم يكن الاهتمام بهذا النهج الجديد والمؤثر للتفكير اللساني كبيراً. كما كان يمكن أن يحدث إذا طال أمد التعاون بين دي كورتيني وكروزتسيفسكي، بحيث يسمح بتنظيم أفكارهما الأصيلة وتكثيفها، وترسيخ أساس نظري جديد.

ولم تختف مدرسة قازان إلا بعد أن تركت آثارها في الأقطار السلافية. فقد كان لبودوان دي كورتيني تلاميذ موهوبون اعتنقوا آراءه التقدمية في اللغة وطوروها بالممارسة، وبصفة خاصة في سانت بطرسبرج[٤٨]. ولم يكتشف هؤلاء آراء جديدة في اللسانيات، ولكنهم عززوا تعاليم أستاذهم بأمانة في إطار علم اللغات السلافية.

II- مدرسة فورتوناتوف أو مدرسة موسكو

كان فيليب فيدوروفيتش فورتوناتوف[٤٩] Filip Fedorovic Fortunatov (١٨٤٨ - ١٩١٤) معاصرا لبودان دي كورتيني، وكانت آراؤه في اللغة تقدمية أيضا بالنسبة الزمن، وإن لم تبلغ مبلغ آراء دي كورتيني في حقبة قازان.

كشفت طريقة معالجة فورتوناتوف لبعض الظواهر اللسانية عن حس متميز باتساع آفاق البحث، فقد فهم ـ مثلاً ـ إلى التمييز بين الآني Synchrony والزماني diachrony، وكان قادرا بحدسه أن يختار المعايير الخاصة بالتحليل اختيارا صحيحا، فتجنب ـ بنجاح ـ إدخال علم النفس في اللسانيات. ولم يترك فورتوناتوف عددا كبيرا من المؤلفات، ولكنه أسس ـ رغم ذلك ـ مدرسة لسانية مرموقة[٥٠]، وكانت محاضراته الجامعية الشهيرة مصدرا له فعاليته الخاصة في التأثير.

- آراء بيليتش اللسانية

كان الكسندر بيليتش[٥١] Alexander Belic (١٨٧٦ ـ ١٩٦٠) أحد تلاميذ فورتوناتوف. وكان من بين أساتذته عدد من أعلام النحاة المحدثين.

وتتعلق أفكاره الأصيلة ـ التي انبثقت في أغلبها من دراسته الجادة للغة الصربو كرواتية ـ بنظرية تجاوز العناصر اللغوية theory of Syntagmatics (وهي التي تعنى بدراسة أنماط تآلف الكلمات على المستوى النحوي). وكان بيليتش أحد رواد هذا المجال في البحث اللساني. ويتمثل إسهامه الأساسي في لفت الانتباه إلى بحث الوظيفة البنيوية للكلمات، حتى يمكن فهم كل من الاختلافات في تركيبها الصرفي ومبادئ تسلسلها.

III- مدرسة مار

قبل قيام الثورة الروسية بدأ اتجاه فكري جديد يسود اللسانيات السوفيتية، وهو «النظرية المارية» Marrism، التي أنشأها نيكولاي ياكوفليفيتش مار[٥٢] Nikolaj Jakovlevic Marr (١٨٦٤ ـ ١٩٣٤) الذي بدأ مساره البحثي في ظل تراث النحاة المحدثين.

وقد اتفقت أفكار مار عن أصل اللغة ـ في جوهرها ـ مع ما يسمى نظرية وحدة الأصل[٥٣] Mono-genesis theory. وأدى مفهومه عن وحدة الأصل إلى ظهور نظريته عن المرحلية[٥٤] Stadialism، ورأيه الخاص بالنسق التراتبي الهرمي بين اللغات.

بدأ عام ١٩٠٨ في تأسيس هذه النظرية بعزل مجموعة من اللغات «اليافثية»[٥٥] Japhetic. وفي عام ١٩٤٤ أعلن مار نفسه بطلا للسانيات الماركسية. ولم يتخل عن نظريته المتعلقة بوحدة الأصل والمرحلية واليافثية، بل أضاف إلى أفكاره مفهوم أن اللغة صرح اجتماعي واقتصادي ذو خاصية طبقية واضحة، وأي مرحلة خاصة من مراحل التطور اللساني مشروطة بموقف اجتماعي واقتصادي خاص، وهكذا تتغير بنية اللغة مع بنية المجتمع وأساسه الاقتصادي.

في الحقبة الماركسية دقق «مار» نظريته عن الاختلاط اللغوي، فذكر أن مصطلح «اللغة الأم Parent

Languageâ فكرة خاطئة. وأكد أن اللغات تنشأ عن طريق التمازج والتداخل، وتتمشى مع نمو الدول، ويتحقق المبدأ الجامع للتطور اللغوي في اختلاط اللغات المختلفة على نحو مطرد، ورأى مار أن اللغات القومية لا وجود لها، وإنما الموجود هو لغات الطبقات الاجتماعية(٥٦).

وقد صيغت النظرية المارية ذات الطابع الحتمي - في الجانب الأكبر منها - في الفترة ما بين عامي ١٩٣٠ و١٩٤٠، أي بعد وفاة مار. وحينئذ صارت تطبق على مجال لغوي أوسع، مثل بنية الجملة(٥٧).

وأشهر المقولات التي اعتنقتها النظرية المارية هي:

- اللغة أحادية الأصل، وتجتاز دائما درجات واحدة من التطور.
- اللغة بنية فوقية اجتماعية واقتصادية، ذات خاصية طبقية واضحة.

وقد عارض النقد البحثي الجاد نظرية الأصل الأحادي بنظرية الأصل المتعدد(٥٨). وكان فرض مار الأساسي على خلاف مع التفكير الماركسي لأصل اللغة، ومن هنا تخلى أتباع مار عن هذه النظرية، كما سلموا بأن تفسيره للتحول المرحلي للغة يجب أن يعاد النظر فيه. وكان الجزم بأن اللغة مشروطة بعوامل اجتماعية واقتصادية يحظى بالقبول التام، بسبب الاقتناع بأن هذا الموقف يتفق مع الفكر الماركسي، ومن هنا لم يسمع في الاتحاد السوفييتي(٥٩) نقد جاد له لزمن طويل. ولم يبدأ النقد الجماعي لنظرية مار هناك إلا عندما اهتمت السلطة السياسية العليا بحالة اللسانيات السوفييتية. وقد تولى هذا النقد تفنيد نظرية مار(٦٠).

أدت سيادة نظرية مار إلى وقوع خصام طويل مع التراث العلمي لتطور اللسانيات التقليدية في الاتحاد السوفييتي، كما أدت إلى عزله عن جميع الأحداث اللسانية الأساسية التي كانت تقع في بقية العالم، حتى إنها لتعد نكسة لإرهاصات الفكر اللساني البنيوي، كما ظهر في مدرستي قازان وموسكو.

البنيوية اللسانية في الاتحاد السوفييتي

كان توغل اللسانيات البنيوية في الاتحاد السوفييتي ذا أهمية بالغة في تاريخ اللسانيات الحديثة، ولم يحدث ذلك إلا بعد انهيار المارية(٦١) في عام ١٩٥٦، حين استفتحت مجلة «قضايا اللسانيات Voprosy Jazykoznanijaâ مناقشة حول قيمة المنهج البنيوي في اللسانيات، وانتهت المناقشة بانتصار حاسم للبنيوية.

وكانت البنيوية اللسانية في الاتحاد السوفييتي ذات صفة انتقائية واضحة(٦٢). وعلى الرغم من أنها لم تتجاوز هذا الطور، إلا أن هناك اتجاها ملحوظاً نحو اللسانيات النفسانية في ارتباطها بنظرية المعلومات والترجمة الآلية.

المدارس اللسانية الأمريكية

لكي نستعرض المدارس اللسانية الأمريكية، ونقف عند الاتجاه البنيوي فيها، علينا أن نرجع إلى جذور هذه المدارس لنجدها تتشابك في اتجاهين، أولهما: اللسانيات الأنثروبولوجية، والثاني: اللسانيات النفسانية.

اللسانيات الأنثروبولوجية Anthropological Linguistics[٦٣]

تعنى اللسانيات الأنثروبولوجية بمشكلة العلاقة بين اللغة والثقافة، بتقديم الإجابة عن السؤالين: هل يكون نمط اللغة مشروطا بالنماذج الثقافية التي يتبناها المجتمع المتكلم؟ وإلى أي مدى يمكن أن يتحقق هذا الأمر؟

وانطلاقا من السلوكية - بوصفها الأساس النظري - جعل الباحثون الأمريكيون الظواهر اللسانية مركز اهتمامهم، وأكدوا أن «السلوك اللساني» يظهر الفرد بشكل مباشر على انه حامل نمط معين من أنماط الثقافة، وأنه أكثر الظواهر ملاءمة للملاحظة العلمية الموضوعية والمباشرة، وهكذا بدأ المشتغلون بالمجالات المعرفية غير اللسانية - ولاسيما علماء الأجناس وعلماء النفس - يشغلون أنفسهم بالظواهر اللسانية، وانشغل علماء الدلالة الفلسفية بقضية العلاقة المتبادلة بين اللغة والثقافة، مما منح الأبحاث «الأنثروبولوجية» في اللغة مزيدا من القوة الدافعة في تعاون يقوم على تعدد الاختصاص.

وكان اتصال اللسانيين الأمريكيين باللغات الهندية - الأمريكية هو أهم العوامل التي أثارت اهتمامهم بالظواهر الأنثروبولوجية، كما كان لظروف العمل اللساني(٦٤) في الولايات المتحدة دورها في دعم توجههم نحو الدراسات الأنثروبولوجية، وكانت الخطوة الأولى في دراسة اللغات الهندية - الأمريكية هي تراكم المادة المعجمية التي تظهر النمط الثقافي للجماعة العرقية(٦٥)، ولكي ينجز اللسانيون مهمة جمع المادة المعجمية وشرحها بطريقة فعالة كان من الضروري الحصول على قدر من المعرفة بحياة الجماعة العرقية المدروسة وعاداتها، ولهذا السبب شارك اللسانيون الأمريكيون في الهموم الأنثروبولوجية لممثلي التخصصات الأخرى.

وقد بدأت اللسانيات الأنثروبولوجية بأعمال بوواز وسابير.

(١) فرانز بوواز[٦٦] Franz Boas (١٨٥٨ - ١٩٤٢)

كانت أعمال بوواز بداية حقيقية لمدرسة أمريكية في اللسانيات، وقد قدم بوواز رأيه القائل بأن اللغات لها منطقها الداخلي الذي يأبى الانقياد لتطبيق أي مبدأ منهجي عام، وأن المادة اللسانية نفسها هي التي تفرض طريقة التحليل الملائمة لها.

وكان الانثروبولوجيون الأمريكيون معنيين ببناء أوصاف جيدة للغات الهندية الأمريكية وثقافاتها قبل أن تندثر، ولم يجدوا وثائق مكتوبة يمكنهم الاعتماد عليها، ومن ثم فقد استبعدوا التحليل التاريخي (التعاقبي)، واستلزمت المقارنة أن تمدنا بنماذج دقيقة للغات الحية، وكان فرانز بوواز رائداً في هذا المجال، حين نشر ١٩١١ المجلد الأول من كتابه: «الدليل إلى اللغات الهندية الأمريكية[٦٧] Handbook of the American Indian Languagesâ، والذي يعد من أعظم إنجازاته. وقد أشار في مقدمته إلى إمكان إثراء المعرفة النفسانية بنتائج البحث اللساني، وقد ثبت أن لهذا الكتاب - بالإضافة إلى كتاب «اللغة» لسابير، الذي ظهر بعده بعشرة أعوام - تأثيرا شكلانيا Formative على التطور المبكر للسانيات الأمريكية، وقد عرض بوواز الاتجاه الجديد بقوة (في ص ٦٠ من الكتاب) بقوله: «يجب أن نصر على أن

امتلاك ناصية اللغة وسيلة لا غنى عنها، لكي تحصل على معرفة دقيقة وشاملة. ذلك أننا يمكننا أن نحصل على معرفة واسعة عن طريق الإصغاء إلى أحاديث أصحاب اللغة، والمشاركة في حياتهم اليومية. وبالنسبة للملاحظ غير المتمكن من اللغة يبقى هذان العاملان غير فاعلين على الإطلاق»[٦٨].

وقد استطاع بوواز أن يفتتح تراثا عظيما ـ في اللسانيات الأمريكية ـ من حيث الهموم العلمية والعمل، وذلك بسبب مقاربته الجادة والمنهجية للغات الهندية. ومازال هذا التراث حيا إلى اليوم، كما كان بوواز أول من جعل الوصف الآني غاية الاهتمام الأساسية[٦٩].

(٢) ادوارد سابير[٧٠] Edward Sapir (١٨٨٤ ـ ١٩٣٩)

تلميذ بوواز، وهو الممثل التقليدي للسانيات الأمريكية، ورائد البنيوية في أمريكا. وبدأ ـ مستقلا عن دي سوسير ـ في نشر أفكاره بالخارج عن اللغة بوصفها نظاما منسوقا، وتحمل للسانيات الوصفية التي كانت غايتها الأولى فحص أنماط البنية اللسانية، كما تقدم بدراسة اللغات الهندية، ووضع آراءه النظرية الأساسية موضع التطبيق العملي فيها.

وكان سابير مؤسس فكرة النماذج اللسانية[٧١]، وذهب إلى أنه من الضروري ـ لكي نتفهم منظومة هذه النماذج التي تضبط ممارسة الكلام ـ تحصيل معرفة شاملة بالبنية الثقافية للغة التي ندرسها. وكان هذا الجانب من فكره حاسما بالنسبة لتطور اللسانيات الأمريكية بعد ذلك، إذ كان حافزا لها على احتواء الأبحاث الأنثروبولوجية في برنامج الدراسات اللسانية[٧٢].

ووفقا لالتزامه الثابت بنظريته في النماذج نجده يحدد الفونيم بأنه مركب مؤلف من استدعاءات نفسية تندمج في صوت «مثالي»، أي في مفهوم مخصوص يكمن في شبه الوعي بوصفه نموذجا يتم على منواله تكوين أمثلة الأصوات المحسوسة[٧٣]، وقد ظل مفهومه النفساني (الذهني) للفونيم ذات أهمية هامشية في تاريخ الدراسات الفونيمية. ولكنه ـ عند تعريف الفونيم ـ قدم معيارا ذا أهمية بالغة ـ هو المعيار التوزيعي Distribional ، واعتقد أن أحد العوامل الحاسمة في تحديد طبيعة الفونيم هو إمكانات تجميع الأصوات في سلسلة الكلام، أي حصر جميع المواقع التي يمكن لفونيم بعينه أن يحتلها بالنسبة للفونيمات الأخرى في النظام اللساني الواحد. وسرعان ما صار استخدام المعيار التوزيعي أساس المنهجية اللسانية الأمريكية.

وكان تأثير سابير ذا أهمية جوهرية في تأسيس تقاليد خاصة بمناهج العمل اللساني وأشكاله.

(٣) بنجامين لي وورف Benjamin Lee Whorf (١٨٩٧ ـ ١٩٤١)

تلميذ سابير، وشخصية لها تأثيرها على تطور الأفكار الأنثروبولوجية في اللسانيات. أيد القول بأن العالم الذهني والنفساني للمرء يرتبط ارتباطا وثيقا ببنية لغته[٧٤]. وكما رأى أن اللغة متأثرة بالثقافة رأى عكس ذلك فذهب إلى أن نمط الثقافة مشروط بنمط اللغة، تلك التي أثرت على عملية اكتساب المعرفة.

وقد استقر لدى اللسانيين تقليد يوجب عليهم الاهتمام بالمشكلات التي لاتنحصر في الظواهر المتصلة

بطبيعة اللغة. وبعدها اتصفت قائمة الموضوعات التي تعالجها اللسانيات بالثراء العظيم، فقد قدم اللسانيون فكرة دراسة «اللسانيات القبلية Prelinguistics»، وتختص بجمع المعلومات عن كل العوامل البيولوجية السابقة على حدث الكلام، وكذلك «اللسانيات الموازية Paralinguistics»، وتختص بدراسة أهم الظواهر التي لا يمكن أن تعد من الحقائق اللسانية بالمعنى الدقيق، ولكنها تصاحب عملية الكلام وتكسبها مذاقا خاصا (كالوشوشة والصياح والضحك). كما نما مجال تخصص آخر هو «علم الإشارة الجسمية Kinesics»، ويختص بدراسة الإيماءات وأوضاع الجسم وتعبيرات الوجه، بوصفها وسائل لتعزيز التفاهم.

اللسانيات النفسانية Psycholinguistics

يُعنى هذا التخصص بالإنسان أثناء عملية التواصل[٧٥]. وهو من أحدث التخصصات اللسانية في الولايات المتحدة[٧٦]. ويهم علماء النفس واللسانيين على حد سواء. وقد اهتم علماء النفس بالظواهر اللسانية[٧٧] زمنا طويلا، حيث عدوها مصادر موثوقا بها للمعلومات في موضوعات متنوعة، ذات أهمية للدراسات النفسية. وخلال الحقبة السلوكية نما هذا الاعتقاد بقوة حتى بدأ بعض الباحثين في التأكيد على أن مشكلة السلوك اللساني Verbal behaviour ينبغي أن تحتل مكانها في صميم مركز البحث النفسي.

ويهتم علماء اللسانيات النفسانية بتحديد الشبكة العصبية التي تقابل مستوى بعينه من مستويات المنظمة اللسانية في الإنسان. ويتطلب ذلك - بالإضافة إلى المعرفة النفسية - اتصالا مباشرا بالمشكلات العضوية والعصبية. وتقع عمليات الاستدعاء في بؤرة الاهتمام، وهي عمليات تخضع للفحص باستخدام اختبارات خاصة[٧٨]، تصنف نتائجها بعناية باستخدام الطرق الإحصائية، وعلى أساس هذه النتائج تبذل محاولة للتوصل إلى القوانين التي تحكم عملية الاستدعاء. وتستخدم اختبارات مشابهة تراجع من خلالها نتائج البحث اللساني، وخاصة في مجال الفونيمات، ولا تزال تتواصل التجارب التي قد يتحقق بها إنجاز مهم في مجال تأسيس نظام تراتبي للسمات المائزة في الفونيم.

وينبغي على اللسانيات النفسانية أن تضع في اعتبارها المشكلات التي تهم اللسانيات الأنثروبولوجية، مثل ظواهر الثقافة في علاقتها بالاتصال[٧٩]. لذلك كان من الضروري تعميق النمط الأساسي للشفرة الاجتماعية، حتى تكون هناك متابعة صحيحة لعملية التفاهم المتبادل. كما أن من أخطر المهام، أمام اللسانيات النفسية، الكشف عن العوامل التي تشكل عوائق نفسية في طريق الفهم المتبادل[٨٠]. وإلى أي مدى يمكن التخلص منها.

ويجاهد علماء اللسانيات النفسانية في سبيل تعمق خصائص شخصية الفرد، وهي التي تعطي أي اتصال مذاقه الخاص، ومن ثم فإنهم يخصون دراسة «اللسانيات الموازية» بعناية خاصة.

ومن المجالات المهمة في اللسانيات النفسانية المجال الذي يعنى بآلية الذاكرة، وعملية التعلم بوجه عام، وتتصدر الميدان محاولة تأسيس نظرية عن تعليم اللغات الأجنبية.

(٤)ليونارد بلومفيلد[٨١] Leonard Bloomfield (١٨٨٧ ـ ١٩٤٩)

هو رمز أساسي من رموز اللسانيات الأمريكية، كان أستاذا بجامعة ييل[٨٢]، مثل سابير. والفارق الجوهري بين الدور التاريخي الذي قام به كل من هذين العالمين الأمريكيين، هو أن سابير قد حدد لعالم اللسانيات النمطي في أمريكا مجال اهتمامه، ونمط الثقافة العامة الملائمة له، على حين أرسى بلومفيلد أسس المنهج النمطي للسانيات الأمريكية.

وعلى الرغم من أن بلومفيلد كان على معرفة جيدة بالمشكلات اللسانية الأوروبية، ومتابعة دقيقة لتطورها، إلا أنه لم يتبن نظريات لسانية أوروبية، بل بذل جهده للبحث عن مناهج خاصة به، وإن كان قد أثر المنهج البنيوي في نهاية الأمر، وقد تأثرت ثقافته العامة قويا بالباحثين وعلماء النفس الأوروبيين، كما تأثر أيضا بعلماء الاجتماع. غير أن اتصاله بمذهب السلوكيين الأمريكيين كان أعظم العوامل حسما في التأثير على تكوين نظريته العلمية.

وتهتم السلوكية[٨٣] بالفكرة القائلة بأن الفروق بين البشر محكومة بالبيئة التي يعيشون فيها، وأن أي سلوك هو رد فعل، أي أنه يحدث بوصفه استجابة لمثير خارجي خاص، وسلوك المرء يكشف عن نفسيته، ونفسيته تشكلها بيئته، لذلك ينبغي على الدراسات النفسية أن تتوفر على فحص السلوك، لأن ذلك الفحص هو الذي يسمح بالدراسة المنضبطة والمختبرية.

ويقبول بلومفيلد للمفاهيم الأساسية في السلوكية اتخذ موقفا مناظرا في اللسانيات، وقد ركز انتباهه البحثي على الجانب الفيزيائي من اللغة (وهو الصوت)، نظرا لأنه أكثر الجوانب ملاءمة للفحص الموضوعي المنضبط، وكان بلومفيلد ـ الذي يعمل بروح السلوكية ـ عظيم الاهتمام بتوضيح مسالك البحث العلمي التي قد تقود إلى الكشف عن قوانين النفس الإنسانية، غير أنه اعتقد أن الوصول إلى هذا الهدف ينبغي أن يتحقق بصورة تدريجية، عن طريق الدراسات الوصفية الموضوعية للظواهر الحادثة بالفعل، وهي التي تنقاد للفحص المنضبط لذلك وضع بلومفيلد ـ عن قصد ـ حدا لمجال التحليل اللساني بسبب هذا الموقف النظري العام، وكان مقتنعا بأن احتواء جانب المعنى في اللغة قد يتضمن خطر إفساح المجال لدخول المعايير الذاتية في التحليل، فترك المعنى جانبا لكي يؤسس منهجا لسانيا كفئا، وهكذا صار بلومفيلد حامل لواء المعاداة للنزعة الذهنية Anti-mentalism (أي معارضة إقحام المعايير الذهنية) في اللسانيات[٨٤].

وقد استند النحو التقليدي على التعريفات الذهنية التي لم تكن تحمل بحال على الرضا، وكان من الضروري أن يحل محلها تعريفات موضوعية دقيقة تقوم على أساس من الوصف المستوعب لسلوك الوحدات اللسانية. ويتجلى هذا السلوك في الإمكانات الملموسة للتواليف المتبادلة في سلسلة الكلام، ومن ثم فإن المنهج الجديد كان مؤسسا على معالجة جميع المواقع التي يمكن أن تحتلها الوحدات في نظام لغة بعينها، معالجة مبنية على الملاحظة والوصف أي على تحديد توزيع الوحدات اللسانية[٨٥] Distribution of Linguistic Units. وهكذا ظهر مصطلح «التوزيعية» Distributionalism الذي يعني المذهب اللساني الذي قام على أساس من إحكام هذا المبدأ المنهجي الذي أرساه بلومفيلد.

المدرسة التوزيعية

واصل تلامذة بلومفيلد إحكام ما أرساه من مناهج، وهي: أن المعنى ينبغي استبعاده من التحليل، وأن المعايير المستخدمة ينبغي أن تكون موضوعية وآلية بطريقة صارمة، وانصب اهتمامهم على توزيع الوحدات اللسانية مستخدمين منهج الإحلال Substitution. ويتألف هذا المنهج من محاولة لإحلال الوحدة موضوع الفحص مكان وحدة أخرى معروفة في السياق نفسه، وإذا أمكن ذلك - دون حدوث تغيير أساسي في السياق - تكون كلتا الوحدتين منتمية إلى فئة واحدة أي أن لهما خصائص نحوية واحدة[٨٦].

ومنذ أوائل الثلاثينيات إلى الخمسينيات أولى التوزيعيون اهتماما كبيرا للبحوث في مجال الفونيميات Phonemics، ولم يبحثوا عن السمات المائزة distinctive features، لأن هذا البحث سيؤدي إلى اقتحام مجال الفسيولوجيا النفسانية Psychophysiology، وهو ما يصطدم مع برنامج مدرستهم، وبدلا من ذلك استنبط التوزيعيون مبدأ في التحليل يقوم على أساس نظرية التوزيع، ومثلوا له باختبارات الإحلال[٨٧].

حقق أصحاب بلومفيلد نجاحا كبيرا في مجال البحث الصرفي، وصاغ بلومفيلد في كتابه «اللغة» Language وجوه تمييز أساسية بين العلاقات التي تحدث على المستوى الصرفي، وقدم لها المصطلحات المناسبة*. والوحدة الصرفية هي المورفيم Morpheme، وتعني أصغر وحدة ذات معنى في اللغة. وقد أثبتت بلومفيلد ضرورة التمييز بين المستويات المتنوعة للمباني اللسانية[٨٨]. وهذا التمييز الصارم لمستويات البنية ضمن للتوصيفات النحوية التي أنجزها التوزيعيون مستوى عاليا من الدقة. وكانت التعريفات النحوية التي قامت على أساس هذا المنهج أكثر بساطة ودقة وعملية من تلك التي استخدمت في النحو الأوروبي التقليدي، مما يساعد في تعليم اللغات الأجنبية، ويكفل الإعداد الجيد للمادة اللغوية لأغراض الترجمة الآلية.

والحق أن الدراسات التركيبية قد انبثقت مباشرة من هذا النوع من البحث الصرفي، فلكي نؤسس توزيعا للمورفيمات في لغة ما يكون من الضروري وصف كل إمكانات التأليف بينها في سلسلة الكلام، وهو ما يعني تجاوز الحدود مباشرة إلى مجال الظواهر التركيبية.

وكان من أعظم الإسهامات أهمية في نظرية التركيب هو تحليلهم للمكونات المباشرة immediate Constituents، وهي أجزاء المنطوق التي يرتبط بعضها ببعض ارتباطا نحويا مباشرا (ودلاليا أيضا)، واكتسبت الجملة البسيطة عندهم تعريفا جديدا وأكثر إقناعا، حيث عُرفت بأنها: «شكل لغوي لا يدخل في تركيب مع أي شكل لغوي آخر».

عرض المنهج التوزيعي - بحالته التقليدية الخالصة - أي في نهاية الأربعينيات والبدايات الأولى للخمسينيات في كتاب لواحد من أبرز أتباع بلومفيلد هو زيليج هاريس Zellig Harris، وعنوانه: «مناهج في اللسانيات البنيوية[٨٩] Methods in Structural Linguistics» وقد حاول فيه أن يمضي بهذا

* Bloomfied, L. : "Language" 2nd ed. 1961. pp. 207 - 246.

التحليل التوزيعي إلى أقصى حدوده، ولم تكن اللسانيات الأمريكية آنذاك على صلة وثيقة باللسانيات الأوروبية، كما كانت تتسم بالضيق والانغلاق إلى حد ما في تصوراتها المنهجية. وبعد عام ١٩٥٠ بدأ الأمريكيون في التعرّف إلى النمط البنيوي لدى حلقة براغ، كذلك بدأ الأمريكيون في الخمسينيات التعرف إلى آراء أ. مارتينيه في الفونيم، وكانت آراؤه قريبة من مبادئ الفونولوجيا التي أسستها حلقة براغ وأسهمت في ذيوع أمرها. وكانت نظرية الفونيم، التي تقوم على الكشف عن السمات المائزة، أكثر إقناعا من النظرية الأمريكية التقليدية التي تتحرك حركة مغلقة في إطار المعايير التوزيعية.

غير أن حظ التوزيعيين من النجاح كان أعظم بكثير في مجال الدراسات الصرفية والنظمية (التركيبية) Syntactic. وأمكنهم بإحكامهم للإجراءات الآلية في التحليل اللساني تجهيز اللغات للترجمة الآلية.

مدرسة هارفارد

رومان جاكوبسون Roman Jakobson (١٨٩٦ ـ ١٩٨٢)

كان عالم السلافيات الروسي رومان جاكوبسون أحد مؤسسي مدرسة براغ اللسانية، ومشاركا بارزا في كثير من مجالات الدراسة الخاصة باللغات السلافية وعلم اللسانيات العام. رحل إلى أمريكا في عام ١٩٤١، حيث شغل منصب الأستاذية في كولومبيا وهارفارد فيما بين عامي ١٩٤٦ و١٩٦٧. ومن أعظم مآثره أن تصبح مدرسة هارفارد للدراسات السلافية ـ التي أنشأها ـ من أكثر المدارس تميزا في العالم.

كان رائدا من رواد الفونولوجيا وهو لا يزال في براغ. وقد استحق هذه الريادة مع تروبتسكوي بفضل ما ارتبط به من المبادئ العلمية الأساسية، وبعد وفاة تروبتسكوي استمرت الفونولوجيا تواصل تقدمها في ظل ريادته المتميزة، ويعد جاكوبسون المنظر لمفهوم السمات المائزة[٩٠]. ويطلق هذا المصطلح على الخصائص التي تميز فونيما من فونيم آخر[٩١]. وتنشأ السمات المائزة من الخصائص النطقية ـ السمعية التي تحدد الصوت. ويمكن توضيحها بالفحص الصوتي الذي يتم بمساعدة الآلات المناسبة، ولاشك أن من أعظم مآثر جاكوبسون إدخاله للصوتيات المختبرية بنجاح في مجال الدرس الفونولوجي.

وتنهض نظريته الفونولوجية على أساس الاعتقاد بأن التقابلات المائزة مؤسسة على مبدأ الثنائية Bi-narism (أو الازدواجية Dichotomy). واتبع جاكوبسون في تعريف هذه التقابلات معيارا أكوستيكيا، فهو يتحدث مثلا عن التقابل في الأصوات بين الحدة Acuteness، والغلظ Graveness، وهكذا. وقد أظهرت الاختبارات النفسية الحديثة أن السمات المائزة موجودة بالفعل بوصفها مقولات ذات علاقة بعملية التفاهم المتبادل، كما شهدت نظرية المعلومات بصحة المنهج الثنائي عند جاكوبسون. وتأكد بحق أن تعاون اللسانيات في مجال نظرية المعلومات ما كان ليحظى بهذا التأثير لو لم يستنبط جاكوبسون نظرية (السمات المائزة).

ولا تنحصر مآثر جاكوبسون في مجال الفونولوجيا فحسب، إذ إن الدراسات المورفولوجية مدينة له أيضا بالكثير، فله دراستان قامت كلتاهما بدور تاريخي في تأسيس المنهج اللساني الحديث، أولهما هي:

«حول بناء الفعل في الروسية Zur Struktur des russischen Verbums »، والأخرى هي: «محاضرة عن علم الحالة الإعرابية العام Beitrag zur allgemeinen Kasuslehre»، وقد قام جاكوبسون بتدقيق طريقة يمكن بها تعيين العلاقات الحاكمة على أي نظام مورفولوجي، وظلت هذه الطريقة من الأساسيات في اللسانيات. ويرى جاكوبسون أن المقولات المورفولوجية تسلك نفسها هي أيضا في تقابلات تتبع مبدأ الثنائية، ففئة الصيغ الموسومة Marked[٩٢] (التي تتميز بوجود سمة من سمات المعنى تعين حدود استعماله) تقابلها فئة من الصيغ غير الموسومة Unmarked (تتميز بغياب السمة الواسمة نفسها). وقد اتفق جاكوبسون مع تروبتسكوي في هذا المعيار، وتابعه بمزيد من التدقيق.

مارس جاكوبسون نشاطه البحثي المتعدد الجوانب ـ منذ بدايته وحتى وفاته ـ طبقا لبرنامج مدرسة براغ، وكان أول من قارب تاريخ اللغة بهدف الكشف عن المنطق (اللساني) الداخلي للتطور اللغوي، واشتغل بمشكلات التنميط اللساني، وبمشكلات الأساليب المختلفة في تجليات اللغة.

ولكي يقيم جاكوبسون تراتبية الظواهر الفونولوجية على أساس متين قام بدراسة النظم اللسانية الناقصة باحثا عن العناصر الموجودة دائما، أو الموجودة في معظم الحالات، وعما يمكن إهماله منها. وهكذا خصص جاكوبسون سلسلة من أعماله للغة الأطفال، والحبسة اللسانية aphasia (وهي أنواع القصور العضوية التي تجعل من المستحيل على المريض أن يسيطر سيطرة تامة على جهازه النطقي).

النظرية التحويلية التوليدية

نوام تشومسكي[٩٣] Noam Chomsky (١٩٢٨ -)

أستاذ اللسانيات في معهد ماساشوستس للتكنولوجيا. انطلق في دراساته اللسانية من موقف نقدي اتخذه لنفسه إزاء النحو التقليدي من جهة، وإزاء اللسانيات البنيوية من جهة أخرى، فأصدر عام ١٩٥٧ كتاب: «البنى التركيبية Syntactic Structures» الذي أثبت أنه نقطة في لسانيات القرن العشرين. وفي هذه الطبعة[٩٤] والطبعات التالية طور فكرة «نحو توليدي»[٩٥] Generative Grammar، وهي التي انبثقت جذريا من البنيوية والسلوكية اللتين ظهرتا في العقود السابقة[٩٦] يقول تشومسكي: إن «علم اللسان البنيوي كان يقتصر على (وصف اللغة) ، دون الامتداد إلى (تفسيرها). والخطوة الجديدة (والجريئة) التي أخذ تشومسكي على عاتقه إنجازها هي القيام بطفرة تكون كفيلة بنقل (اللسانيات) من المرحلة الوصفية إلى مرحلة النظرية أو التفسيرية»[٩٧].

وقد بيّن تشومسكي أن التحليلات التقليدية للجمل غير كافية من عدة نواح، أهمها أنها قصرت في أن تضع في اعتبارها الفرق بين المستويين السطحي والعميق في البنية النحوية: ففي مستوى البنية السطحية يمكن لجملة مثل: (حدثته مبتسما) أن تحلل نحويا دون أن يزول اللبس في المعنى. أما على مستوى البنية العميقة فلمثل هذه الجملة بنيتان عميقتان مختلفتان، تختلف كل منهما في دلالتها عن الأخرى، البنية الأولى هي: (حدثته وهو مبتسم)، وهي التي تحدد ضمير الغائب على أنه صاحب الحال، والبنية الثانية: (حدثته وأنا مبتسم)، وهي التي تحدد ضمير المتكلم على أنه صاحب الحال.

وفي رأي تشومسكي أن المظهر الإبداعي للغة هو النقطة المركزية التي أصبحت تدور حولها كل الدراسات اللسانية الحالية، والذات المتكلمة تخترع لغتها[٩٨].

ومن الأهداف الرئيسة للنحو التوليدي أن يمدنا بوسائل لتحليل الجمل تدخل في الاعتبار المستوى الباطن للتركيب Underlying Level of Structure. وكي يحقق تشومسكي هذا الهدف وضع تمييزا أساسيا (مشابها لتمييز دي سوسير بين اللسان Langue، والكلام Parole). ويفرق تمييز تشومسكي بين معرفة شخص لقواعد اللغة، وهو ما أسماه «القدرة Competence»، وبين الاستعمال الفعلي لتلك اللغة في مواقف فعلية، وهو ما أسماه «الأداء Performance». وينبغي على اللسانيات - في رأيه - أن تهتم بدراسة القدرة، ولايقصر حدوده على الأداء - وهو ما كان طابعا مميزا للدراسات اللسانية السابقة في اعتمادها على عينات للكلام (كما يحدث في شكل مجموعة من أشرطة التسجيل)، فمثل هذه العينات لم تكن كافية، لأنها لا تزودنا إلا بقطاع صغير من الجمل التي يمكن أن تستخدم في لغة الحديث، كما أنها تفتقر إلى الطلاقة والانسياب، وتعاني من تغير الطريقة، وغير ذلك من أخطاء الأداء. ويستخدم المتكلمون قدرتهم لكي يبتعدوا عن حدود أي بنية، عن طريق استطاعتهم خلق جمل جديدة والتعرف عليها، إلى جانب تحديد أخطاء الأداء. وهكذا كان أهم الأهداف هو وصف القواعد التي تحكم بنية هذه القدرة. وكانت فروض تشومسكي تهدف إلى اكتشاف الحقائق الفعلية التي تكمن وراء الطريقة التي يستخدم بها البشر اللغة: فالقدرة ينظر إليها بوصفها مظهرا aspect لمعرفتنا النفسانية العامة[٩٩]. وهكذا تصور تشومسكي اللسانيات بوصفها نظاما ذهنيا Mentalistic discipline، وهي نظرة تعارضت مع النزعة السلوكية behavioural bias، وارتبطت بالأهداف الخاصة بلسانيين سابقين عديدين (مثل نحاة بورت رويال).

كما كان من رأيه أن اللسانيات لا ينبغي أن تقتصر على وصف القدرة، فعلى المدى البعيد كان هناك هدف أكثر إفادة هو توفير نحو قادر على تقييم كفاءة الأوصاف المختلفة للقدرة different accounts of competence، والتوغل فيما وراء دراسة اللغات الفردية إلى طبيعة اللغة البشرية ككل (وذلك عن طريق اكتشاف «الجوامع اللسانية Linguistic universals»[١٠٠] وبهذه الوسيلة ينعقد الأمل على اللسانيات في أن تستطيع الإسهام في فهمنا لطبيعة العقل البشري[١٠١].

وقد لخص تشومسكي جوهر المقاربة في كتابه الصادر عام ١٩٨٦، بعنوان (معرفة اللغة) عند الإجابة عن السؤال الذي طرحه، وهو: كيف يتأتى للبشر - وهم من لا يملكون سوى احتكاكات قليلة وشخصية ومحددة بالعالم - أن يعرفوا ما يعرفونه؟

وكانت الإجابة هي: عن طريق دراسة ملكة اللغة البشرية Human language Faculty يمكن أن يتبين لنا كيف يبني المرء نظاما معرفيا ناتجا عن التجربة اليومية، وهكذا يخطو حثيثا في اتجاه حل المشكلة.

وكانت التقنيات التحليلية التي ابتكرها تشومسكي، لكي يلاحظ وضوح القدرة، ملمحا بارزا لمقاربته. وهذه التقنيات هي نظام من القواعد والرموز التي توفر توضيحا شكليا Formal representation للبنى الباطنة للجمل، من النواحي التركيبية والدلالية والفونولوجية. وكانت الملاحظة المبدئية - القاعدة التحويلية - هي التي قادت إلى المقاربة التي شاعت باسم النحو التحويلي.

وبدءا من الخمسينيات اشتد ولع اللسانيات بالفروض Proposals التي ترمي إلى تطوير شكل النحو التوليدي، وأعيد تعديل النظرية الأصلية عدة مرات. وفي الفترة نفسها كان هناك عدد من المقترحات لنماذج بديلة لما قام تشومسكي بعرضه، وقد لقي بعضها تأييدا كبيرا، وبالتالي فإن النظرية اللسانية - التي هي قلب الدراسة العلمية للغة - هي الآن حقل حي ومثير للجدل.

وهكذا نلحظ تمرد تشومسكي على المذهب السلوكي في فهم اللغة ودراستها وإحياءه لمقولات ديكارت، فنتفق مع زكريا إبراهيم في قوله: «ينتهي تشومسكي إلى نظرية ديكارتية في اللغة، تتعارض تماما مع النزعة البنيوية المعاصرة، بوصفها نزعة صورية (أو شكلية)، تهتم بتحليل (نسق) اللغة المكتوبة أو المنطوقة، ليؤكد لنا أن الإنسان يبتكر في كل حظة، وأن المهم في اللغة دائما هو (الإنسان المتكلم)»[١٠٢]. وفي الوقت نفسه تبنى تشومسكي فكر دي سوسير البنيوي عن النظام (النسق)، كما تبنى فكرة التمييز الثنائي للمفاهيم، والتمييز بين البحث الآني والزماني.

النظرية التاجميمية Tagmemics

نظرية تطورت منذ الخمسينيات، على يد اللساني الأمريكي ك. ل. بايك K.L. Pike (١٩١٢ -   )، وهي تركز - بصفة خاصة - على الحاجة إلى الربط بين الأشكال اللسانية Forms ووظائفها Functions. وتبرز هذه النظرية الارتباط بين الشاغر Slot (موقع وحدات اللغة) والشاغل Filler (أنواع الوحدات التي تشغل هذا الواقع)، ويشكل الشاغر والشاغل معا، في كل مستوى من مستويات التحليل، وحدة تسمى التاجميم Tagmeme، وينبغي أن ينظر إلى جميع هذه الوحدات في علاقاتها المتبادلة المعقدة، ولكي يوضح بايك هذه العلاقات نراه يدخل في هذا التحليل مفهوم المصفوفة اللسانية Linguistic matrix، التي هي وحدة من الوحدات التجريدية في النسق الذي يقترحه بايك.

ومن الملاحظات الرئيسية التقابل بين الوحدات التجريدية emic units، وهي التي تتقابل وظيفيا في اللغة مثل (الفونيم والمورفيم)، والوحدات التحقيقية etic units، وهي التي تعنى بتحليل النماذج الفيزيائية للكلام، دون الرجوع إلى وظيفتها في اللغة.

خاتمة

الإنجاز البنيوي في اللسانيات

يتناول البحث، في خاتمته، الإنجاز البنيوي في اللسانيات. ويتبلور هذا الإنجاز في التركيز على فكرة استقلال اللسانيات بوصفها مجالا معرفيا متميزا له موضوعه، ومنظومته المصطلحية، ومنظومة الإجراءات التحليلية. وغايته الاستراتيجية هي الكشف عن ظاهرة اللغة نفسها. وهي أول العلوم الإنسانية التي يتحقق لها الانضباط كالعلوم الطبيعية، وكان «نجاح اللسانيات في بلوغ مرتبة العلم المنضبط عاملا مشجعا للباحثين في الميادين الأخرى للدراسات الإنسانية والاجتماعية على الاقتداء بها. العلم الناجح في منهجه، وفي الهدف الذي يرمي إلى تحقيقه»[١٠٣]. ولهذا تجلى فيه ارتباط الأخذ والعطاء بينه وبين مناهج البحث في العلوم الإنسانية بوجه عام. ويتضمن هذا الإنجاز أربعة بنود أساسية هي:

١- إنجاز البنيوية في فهم الظاهرة اللغوية.

٢- إنجاز البنيوية في تحرير المناهج وصياغة الإجراءات التحليلية الأساسية.

٣- إنجاز البنيوية في التطبيقات العملية للمعرفة اللغوية.

٤- إنجاز البنيوية في مجال المعارف الإنسانية بوجه عام.

أولا: الإنجاز البنيوي في فهم ظاهرة اللغة

لا يسع الباحثة إلا أن تتفق مع الرأي القائل بأن المدارس اللسانية البنيوية كلها «استلهمت منهج دي سوسير في إحلال (البنيوية) محل «الذرية»، والنظر إلى اللغة على أنها (صورة) لا (مادة)، والأخذ بمبدأ (النسق) الذي يعطي الصدارة للنظام الكلي على أجزائه أو عناصره»[١٠٤]. وأن اللغة نظام من العلاقات المترابطة، التي يتوقف بعضها على بعض. ونلحظ أن كل المدارس البنيوية تلح على الوظيفة الاجتماعية للغة، ونلحظ تشابه الثنائيات عند كل من دي سوسير وتشومسكي، فدى سوسير يميز بين اللغة والكلام، وتشومسكي يفرق بين القدرة والأداء، في نظريته التحويلية التوليدية.

وقد ذهب دي سوسير، وتابعته مدرسة جنيف، إلى أن للمقولات النفسية تأثيرا على التغير اللغوي (النزعة الذهنية)، وقد اتفق تشومسكي مع هذا الرأي، وكانت النزعة عنده (عقلية تجريبية)، عارضت النزعة السلوكية. على حين ذهب بلومفيلد، ومدرسة بيل، إلى (النزعة الشكلية) في السلوكية، و(معاداة النزعة الذهنية)، واتجهت المدرسة الجلوسيمية إلى (المنطقية الرمزية)، وعارضت كلا من النزعة الذهنية والسلوكية.

ثانيا: إنجاز البنيوية في تحرير المناهج وصياغة الإجراءات التحليلية الأساسية

- استخدمت كل من مدرسة جنيف وبراغ وبيل والمدرسة التحويلية والتوليدية المنهج الآني في دراسة اللغة.

- تجنبت كل من مدرستي براغ وهارفارد تاريخ اللغة.

- لم تهتم مدرستا كوبنهاجن والجلوسيمية بالتمييز بين المنهج الآني والزماني، وإنما كانت عنايتهما بالمقاربة الشكلانية Formalistic، واستخدمتا المنهج التجريدي، ومناهج المنطق الرمزي.

- استخدمت مدرسة جنيف المنهج المقارن في الدراسة الأسلوبية، كما قاربت مدرسة براغ المنهج المقارن بضوابط خاصة.

- ناصرت كل من مدرسة جنيف وهارفارد مبدأ الثنائية، وكذلك التزمت به مدرسة براغ في البحث الفونولوجي. أما مدرسة كوبنهاجن فذهبت إلى أن معيار التقابل يمكن أن يستخدم في التحليل الصرفي (المبدأ الثنائي الوظيفي).

- قامت كل من مدرسة كوبنهاجن والمدرسة الجلوسيمية والمدرسة التوزيعية (بيل) باستبعاد المعنى من التحليل، والاكتفاء بتحليل الأشكال الصوتية (النزعة الشكلية). واستعانت كل من المدرسة الجلوسيمية والتوزيعية باختبارات الإحلال، على حين استخدمت المدرسة التحويلية التوليدية النزعة العقلية التجريبية.

- بحثت مدرسة هارفارد عن (السمات المائزة) في الفونولوجيا، والصيغ الموسومة وغير الموسومة في المورفولوجيا، على حين لم تبحث مدرسة (بيل) عن السمات المائزة.

ـ ذهبت المدرسة التحويلية التوليدية إلى وجود البنية العميقة التي تبطن البنية السطحية للغة، وقد اتفقت مع سابير فيها.

ـ لجأت مدرسة (ييل) إلى منهج آلي في تفسير الظواهر، هو المنهج التوزيعي، وإلى التحليل المكونات المباشرة، على حين اصطنعت المدرسة التحويلية التوليدية نظاما من القواعد والرموز التي توفر توضيحا شكليا للبنى الباطنة.

ثالثا: الإنجاز البنيوي في التطبيقات العملية للمعرفة اللغوية

كان للبنيوية جدواها التطبيقية الواضحة: فقد أثبتت أهميتها في تعليم اللغات وتعلمها لغير الناطقين بها(١٠٥)، فضلا عن تحليل الأخطاء اللغوية(١٠٦)، كما كان لها أثرها الواضح في صياغة نظم كتابية للغات غير المكتوبة وتقعيدها. كما كان للبنيوية أثرها الواضح في الدراسات الأدبية والنقدية: فبعد أن كان نقد النصوص وتحليلها يخضع للمعايير الذاتية، أصبح للتحليل البنيوي للنصوص أثر كبير في توحيد معايير النقد الأدبي، وانضباط مناهج التحليل في الأدب، وبعدها عن الذاتية(١٠٧).

وبفضل البنيوية توسعت اللسانيات في استخدام الإجراءات المنهجية المأخوذة عن العلوم الرياضية(١٠٨)، وطبقتها في الدراسات الإحصائية اللسانية(١٠٩). ووضع العمل في الترجمة الآلية(١١٠) موضع التنفيذ بعد أن تم إحكام المنهج الوصفي للغة على يد علماء اللغة البنيويين. للبنيوية أثرها الواضح في التنميط اللغوي(١١١)، وكان لأعضاء حلقة براغ دورهم الفعال في هذه الدراسة(١١٢).

رابعا: الإنجاز البنيوي للسانيات في مجال المعارف الإنسانية عموما

فتحت البنيوية آفاقا كثيرة من البحث في مجالات العلوم الإنسانية المختلفة، نكتفي هنا بالإشارة إليها، فقد عرف الأدب المناهج البنيوية(١١٣)، وطبقها(١١٤)، كما عرف النقد الأدبي التوليدية(١١٥)، والبنيوية النقدية(١١٦). وفي الأنثروبولوجيا درست الأنثروبولوجيا البنيوية(١١٧)، والدراسة البنيوية للأسطورة(١١٨)، والأسلوبية النقدية(١١٩)، وفي علم الاجتماع نجد الدراسة البنيوية والوظيفية(١٢٠)، وفي علم السيميولوجيا(١٢١)، وعلم التحقيب اللغوي نجد دراسات متنوعة جادة.

وإذا أردنا أن نستخلص فكرة عامة عن طبيعة تطور المذاهب اللسانية فإننا نلحظ أن هذه المذاهب لاتتطور بشكل خطي في اتجاه واحد ـ بمعنى أن كل مذهب ينقض ما قبله ـ ولكن تطورها يكون في شكل لولبي Spiral، وفي اتجاهات متقدمة وراجعة.

مثال ذلك أن فكرة:(منطقية اللغة) ظهرت في القرنين السابع عشر والثامن عشر، ثم اختفت في القرن التاسع عشر، وعادت إلى الظهور عند مدرسة كوبنهاجن في القرن العشرين وكذلك ظهرت فكرة النظرية النحوية الجامعة (النحو الكلي) في القرنين السابع عشر والثامن عشر، ثم اختفت في القرن التاسع عشر، لتظهر على يد تشومسكي في النظرية التحويلية التوليدية، في القرن العشرين.

وهكذا نلحظ أن المذاهب اللسانية تظهر ثم تختفي، ثم تعود للظهور بمعطيات جديدة لتعالج برؤى مختلفة.

الهوامش

(أ) ماقبل البنيوية

(١) فؤاد زكريا: (الجذور الفلسفية للبنائية)، حوليات كلية الآداب، جامعة الكويت، الحولية الأولى، ١٩٨٠، الرسالة الأولى في الفلسفة، ص٦.

(٢) محمود حجازي (البحث اللغوي)مكتبة غريب، القاهرة، ١٩٩٢، ص ٣٥، ٣٦.

(٣) اشتركت الباحثة في إنجاز ترجمة كتاب «Trends in Linguistics» لميلكا إيفيتش. وقد صدرت الترجمة العربية تحت عنوان (اتجاهات البحث اللساني). وقد اعتمد هذا البحث في مواضع كثيرة على ما تضمنه هذا الكتاب من حقائق علمية تعين على رصد ملامح النظريات المختلفة وتتبع مصادرها، وخاصة فيما يتصل بتطور اللسانيات في الاتحاد السوفييتي وأوروبا الشرقية، مما لا يتوافر بشأنه مراجع كثيرة في المكتبة العربية. ورأت الباحثة أن تكتفي ـ في هذا الموضع ـ بالتنبيه إلى ذلك، وأن تشير إلى المراجع الأخرى في أماكنها.

(٤) سادت هذه الفكرة بين النحاة الفرنسيين، وخاصة في مركز الدراسات النحوية في بورت رويال. وقد نشر هذا المركز عام ١٩٦٠ كتابه الشهير «النحو العام والعقلاني Grammaire generale et raisonneé» الذي عبر عن القاعدة الأساسية لعلماء بورت رويال تعبيرا صريحا. فالنماذج النحوية ينبغي لها أن تتطابق ـ بقدر المستطاع ـ مع متطلبات المنطق. ولما كان المنطق منطقا واحداً، وجامعاً ومشتركاً بين البشر كان من الممكن بناء نظرية شاملة تلائم جوهر كل اللغات العالمية. وكان لهذه الفكرة أصداء كثيرة. فقد استخدم نحو مدرسة بورت رويال نموذجا ـ في القرن الثامن عشر ـ لوضع «نظريات نحوية فلسفية»، أي وضع أنظمة نحوية جامعة مؤلفة وفقا لأسس منطقية عامة. وقد تضمن إحدى هذه النظريات كتاب للإنجليزي جيمس هاريس James Harris، وهو «هرميز Hermes أو بحث فلسفي في اللغة والنحو العام» (نشر في ١٧٥١) ولاقى أعظم شهرة بين معاصريه، وترجم إلى لغات أخرى.

(٥) اعتبر النحاة هم المسئولون عما وقع للاتينية من فساد على مر الزمن، إذ كانت غفلتهم سببا أتاح لغير المثقفين أن ينجحوا في إفساد اللغة، ذلك أنها لو تركت على حالها لما حدث لها تغير.

(٦) إلى هذه النزعة ينتمي الفيلسوف الفرنسي ديكارت Decartes، ويمكن أن نرجع إليه الأساس النظري لفكر العالم الأمريكي تشومسكي Chomsky، كما سيتضح على صفحات هذا البحث.

(٧) حيث ظهر الفرض القائل بأن العبرية أقدم لغة إنسانية بعد الطوفان. وناقش الفيلسوفان الفرنسيان دي كوندلاك E.B. de Condillac ١٧٤٦ وروسو Rousseau ١٧٥٥ أصل المعرفة البشرية للغة، والتطور المبكر للغة الإنسانية، وعلى مدى قرون تأمل الناس في أصل اللغة الإنسانية، وماأقدم اللغات التي استخدمت في التخاطب؟ وهل تطورت كل اللغات عن مصدر واحد؟ وما حديث أهل الجنة؟ وعلى أي نحو كان شكل الكلمات في البدايات الأولى؟ وقد قادت هذه التساؤلات إلى عدد من المناقشات والفروض، التي استمرت طويلا من دون أن تصل إلى نهاية حاسمة، حيث لا يمكن إثبات أي رأي فيها، فليس لدينا أي معرفة مباشرة عن أصول اللغة وتطورها المبكر، كما أنه ليس من اليسير أن نتصور كيف يمكن أن نحصل على مثل هذه المعرفة.

(٨) عالجت هذه الدراسة اللغات الهندو أجرية، وكان الفضل الأول فيها لجهود عالم اللغة الجري س. جيارماتي S. Gyarmathi. وقد سبقه في ذلك عالم السنسكريتية الإنجليزي وليم جونز W. Jone (١٧٤٦ ـ ١٧٩٤)، الذي احتوى تقريره للجمعية الأسيوية البنجالية Bengal Asiatic Society في عام ١٧٨٦ على أول تأكيد لوجود اللغة الهندية ـ الأوروبية الأم، فقد أكد أن اللغات السنسكريتية واليونانية واللاتينية تربطها روابط وثيقة حتى ليصعب على من يفحصها أن يعتقد بأنها انبثقت جميعا عن أصل واحد، ولغة مشتركة لم يعد لها وجود. وقد هيأت نظرية جونز التفكير اللغوي لبداية الدراسات اللسانية المقارنة.

وقد ترتب على ذلك اطلاع لسانيي أوروبا وأمريكا على التراث النحوي والصوتي الذي خلفه العلماء الهنود، وترجمة جانب كبير منه. وكان نحو السنسكريتية وصفيا في المقام الأول، كما كان وصف الهنود لأصوات السنسكريتية يقوم على أسس فسيولوجية، مما يدعو إلى القول إن إيحاء هذين الفرعين من الدراسات اللسانية كان ذا أثر على لسانيي القرن التاسع عشر وأوائل العشرين (علم اللغة: د. السعران، ص ٣٣٢).

وقبل ذلك بقليل ـ في عام ١٧٧٧ ـ ابتدع فريدريش أوجست فولف Fredrich Auguste Wolff النقد المقارن للنصوص القديمة، واستمرت عنايته به من بعد ذلك، وكانت غاية هذا الاتجاه إعادة بناء النصوص الأصلية وتفسيرها. وكان هدفه هو السعي إلى إدراك الحالة الحقيقية للغة كما تبدو في النصوص موضع الدراسة. (علم اللغة: ٣٣١).

«وكان التفكير العلمي المسيطر على الدراسات اللغوية في ذلك العصر يتلخص في أن الدراسات المقارنة للغات هي المفتاح لمعرفة تاريخها المبكر». (مبادئ علم اللسانيات، ص٤٠).

(٩) ظل هذا الاهتمام الشديد بالحقائق الملموسة خاصية لافتة في اللسانيات في القرن التاسع عشر بوجه عام. وقد أحدث ذلك خروجا على تقاليد القرن الثامن عشر التي اهتمت بالبحث عن البنى المنطقية والجامعة.

(١٠) في السبعينيات والثمانينيات من هذا القرن ـ عصر النحاة المحدثين neo-grammariens ـ ارتكز العمل اللساني كله، في جوهره، على اقتناع صاغه هرمان باول Hermann Paul ـ أعظم المنظرين بين النحاة المحدثين ـ ويرى فيه أنه لا وجود لبحث لساني من دون النزعة التاريخية. وقد انكب النحاة المحدثون على تاريخ اللغة، نظرا لاعتقادهم الراسخ بأن المنهج التاريخي في الدراسة يوفر أنسب معالجة منهجية تحقق هدف المتابعة العلمية للمعرفة.

وقد عُدّ الباحث الدانمركي راسموس كريستيان راسك Rasmus Kristian Rask (١٧٨٧ ـ ١٨٣٢)، مؤسس اللسانيات التعاقبية (الزمانية) diachronic، وهو العلم الذي يعني بتطبيق المعايير التاريخية في الدرس اللساني. وقد وجه هذا الباحث عنايته «نحو

دراسة اللغات المنطوقة، مما أكسب ملاحظته لموضوع درسه اللساني إطارا من الصحة والتيقن في طريقته الكلية في النظر إلى اللغات» (في الفكر اللغوي، ص.٤٠).

(١١) كان هذا القرن هو زمن التوسع الأوروبي في القارات الأخرى. فقد كثرت الأمم التي سيطر عليها الغربيون أو احتكوا بها أو أوفدوا إليها إرسالياتهم الدينية وسفراءهم السياسيين. وكان لهذه الإرساليات ولبعض الأفراد فضل كبير في التعرّف إلى لغات جديدة، وفي جمعها وإبداء الملاحظ عنها، وكتابة أنحائها، ووضع معاجم لها. فانتشرت في أوروبا معلومات لغوية قدمت إليها من شتى أرجاء العالم. وصحب ذلك بالضرورة ظهور مجالات جديدة من المعرفة اللسانية. وقد أثار معجم (أدلونج) - في العقدين الأولين من هذا القرن - الاهتمام بنماذج من اللغة لم تكن معروفة حتى ذلك الوقت، وحفز أفرادا من العلماء، إلى التأمل في قضايا علم اللسانيات العام.

(١٢) انصبت بحوث علماء الدراسات المقارنة أساسا في هذه الحقبة على الأسرة اللغوية الهندية - الأوروبية، وكانوا أقل اهتماما بروابط القربى في المجموعات اللغوية الأخرى. ويعد الألماني فرانس بوب Franz Bopp (١٧٩١ - ١٨٦٧) مؤسس النحو المقارن. وعلى الرغم من أن السنسكريتية وقرابتها للغات الهندية - الأوروبية كانت معروفة قبل زمنه - كما سبقت الإشارة - كان بوب أول من أكد أن قضية الروابط المتبادلة بين اللغات الهندية - الأوروبية يمكن أن تصبح موضوعا لدراسات خاصة.

ومن علماء المقارنات البارزين العالمان الألمانيان ياكوب جريم Jakob Grimm (١٧٨٥ - ١٨٦٣)، وأوجست شلايشر August Schleicher (١٨٢١ - ١٨٦٨)، الذي قدم في كتابه «خلاصة النحو المقارن للغات الهندية الجرمانية» Compendium der Vergleichenden Grammatik der indogermanischen Spechen استقراء شاملا للنتائج الأولى التي تحققت في حقل الدراسات اللسانية المقارنة.

ولم يكن علماء المقارنات الأوائل روادا لمناهج جادة في التحليل اللساني فحسب، بل أضافوا معلومات تفصيلية عن لغات هندية - أوروبية مختلفة، وقوموا - للمرة الأولى - الحقائق التي تم جمعها من وجهة نظر مقارنة، وكانوا الباحثين اللسانيين الأوائل الذين صرفوا اهتماما خاصا لصياغة نظرية لسانية عامة تتسم بالإحكام.

(١٣) خلّف النحاة المحدثون مؤلفات جادة، وإنجازاتهم تشتمل على ذخيرة أساسية من المعرفة التي جمعت باقتدار، فيما يتعلق بتاريخ اللغات الهندية - الأوروبية، وهذا يضفي عليها قيمة لا تقبل الجدل.

(١٤) أصبح «النزعة النفسية» في اللسانيات مناصرون بارزون في الخمسينيات والستينيات من هذا القرن، وقد أثرت مؤلفاتهم تأثيرا حاسما على صياغة التصورات اللسانية الأساسية لأجيال كثيرة.

وكان هـ. شتاينتال H. Steinthal (١٨٢٣ - ١٨٩٩) مؤسس «المذهب النفسي في اللسانيات»، وقد تبنى أفكار عالم النفس والتربية هربرت Herbart (١٧٧٦ - ١٨٤١)، الخاصة بالنظام الاستدعائي associative للروح البشرية، بمعنى أن الأفكار التي يثيرها انطباع خارجي تتطور تلقائيا واحدة تلو الأخرى في العقل البشري، فتنبثق فكرة عن أخرى وفقا للتداعي وبغير مقصود. وقد ألف عام ١٨٥٥ كتابه: «النحو والمنطق وعلم النفس، أسسها ووجوه الترابط بينها» Grammatik, Logik und Psychologie, ihre Principien & ihr verhaeltniss zu einander وحاول فيه أن يصف الحقائق اللغوية من منطلق نفسي. وكانت معايير شتاينتال النفسية هاديا للسانيين عند عملهم في التصانيف الأولى للغات المعروفة، إذ حاولوا إثبات القول بأن الصلات الروحية بين الأمم تتجلى في أشكال متقاربة من التركيب اللغوي، والعكس صحيح.

وكان م. لاتساروس M. Lazarus عونا لشتاينتال في الترويج للتفسير النفسي لظاهرة اللغة بكتابه: «حياة الروح» Das Leben der Seele ١٨٥٥.

ومن أعلام هذه النزعة أيضا العالمان الألمانيان فيلهلم فونت W. Wundt (١٨٣٢ - ١٩٢٠)، وجورج فون دير جابيلينتس G.V.D. Gabelentz (١٨٤٠ - ١٨٩٣)، وعالم اللغات السلافية ا. بوتيبنيا A. Potebnja (١٨٣٥ - ١٨٩١)، ومارتي A. Marty (١٨٤٧ - ١٩١٤).

(١٥) كان أول من بدأ الجدل الجاد حول الخلفية النفسية للغة، ودعم نظرية الإدراك بالترابط apperceptionalist theory (على أساس أن العقل البشري مؤسس على انطباعات من العالم الخارجي تستقبلها الحواس. على حين أن اللغة تعيش على التعبير عن الأفكار التي تتحدد بواسطة العامل الحسي. وأصر على أن الخصائص النفسية الخاصة بمجتمع متكلم إنما يشكلها نمط الحياة الجماعية له، ومن الضروري - لبحث هذه الخصائص - أن نتعرف إلى كل مظاهر الحياة الجماعية: لغة الأمة وعاداتها وأفكارها، أي إلى مجمل ثقافتها.

وقد قدر عمل فونت تقديرا كبيرا في القرن العشرين، وخاصة من الهومبولتيين المحدثين وممثلي الدراسات الأنثروبولوجية.

(١٦) أراد مارتي أن ينشئ قواعد لسانية عامة على أساس نفسي، فبدأ من الجزم بأن معنى الصيغ اللسانية يضمان كل من: التعبير عن الحالات النفسية للمتكلم، وإثارة الاستجابات النفسية في السامع، ومن ثم فهي تقع في نطاق الدراسات النفسية.

(١٧) وعلى الرغم من أن نظريته لم تكن مقبولة بشكل عام، فقد أثرت بعض أفكاره في تشكيل الآراء السائدة في مسار اللسانيات العامة في العقود الأولى من القرن العشرين.

(١٨) يعد فردريك بوت F. Pott (١٨٠٢ - ١٨٨٧) مؤسس الدراسات التأثيلية الاشتقاقية، ويطلق عليها أيضا: التأصيل المعجمي Etymology، وهو من أهم جوانب علم اللسانيات المقارن. ويتناول التأصيل المعجمي البحث في أصول الكلمات ومعانيها الأولى، والتغيرات الحادثة لها، بالإفادة من الدراسة المقارنة لمجموعة الكلمات التي ترجع في لغات الأسرة الواحدة إلى أصل مشترك. «الرؤية التاريخية في إطار علم اللسانيات المقارن في القرن التاسع عشر جعلت التأصيل المعجمي يقوم على تتبع الكلمة في أقدم النصوص في اللغات الكثيرة التي ترجع إلى فصيلة واحدة، وعلى إدراك البعد التاريخي لحياة المفردات، وتغير دلالتها عبر القرون ومع تفرع اللغات وافتراقها. اعتمد البحث على قوانين التغير الصوتي التي تجعل كلمات مفردة في لغات شتى ترجع إلى أصل

واحد. وقام التأصيل على معرفة الوسائل التي تتخذها اللغات لتكوين مفرداتها، واعتمد أيضا على مراعاة الجوانب الاجتماعية والثقافية والنفسية في التغيير الدلالي، وبهذا ابتعد التأصيل عن الجدل النظري، وتكونت له أسس علمية دقيقة. (البحث اللغوي، ص ٢٨).

وكانت كتب فردريك بوت ـ التي نشرها بين عامي ١٨٣٣ و١٨٣٦ ـ هي بداية النمو الوفق لهذا النوع من البحث اللغوي.

(١٩) كان شلايشر أستاذا بجامعة يينا، ومن أبرز علماء المقارنات، وكان مهتما بالقضايا المرتبطة بإعادة بناء اللغة الهندية ـ الأوروبية الأم. وقد تحدث عن اطراد القوانين الصوتية في كتابه «النظرية الداروينية Die Darwinische Theorie» عام ١٨٦٣. ونشأ منهجه من فكرته القائلة بأن اللغة كائن كاننا حيا، مستقلا بذاته عن الإنسان، وأن اتجاه تطورها محدد بقوانين بيولوجية عامة للتطور: فاللغة تولد وتعيش لفترة محددة، ثم تهب الحياة إلى لغة أخرى لتحل محلها بعد زمن، ثم تواصل بدورها الحياة في صورة أحد الفروع المتولدة منها، وهكذا تكون اللغة ذات «شجرة سلالة» genealogical tree مثل الإنسان، أي أن هناك أصلا قديما مشتركا تولد منه نسل كثير، يرتبط بعضه ببعض كفروع الشجرة، ومن ثم سميت نظرية شلايشر: النظرية الطبيعية البيولوجية في اللسانيات، وعرفت باسم «شجرة السلالة» أو «نظرية السلالة». ومن أفكاره أن العلاقة وثيقة بين اللغة والفكر. وهناك ثلاثة أنماط لسانية رئيسية: اللغات الجذرية radical languages (مثل اللغة الصينية، حيث يكون الغالب المطرد أن يعبر عن كل من العلاقات النحوية والوظائف التركيبية في الجملة عن طريق نسق الكلام Word order)، واللغات اللصقية agglutinative (مثل اللغة المجرية، حيث يعبر عن العلاقات النحوية بعناصر لغوية مختلفة تتحد في كلمة واحدة، وتحمل دائما معنى متميزا ثابتا وكيانا مستقلا)، واللغات الاندماجية amalgamating Flexional (مثل اللاتينية، حيث يعبر عن تغيرات المعنى النحوي عن طريق عناصر لغوية تضاف إلى الجذر وتلتحم معه، ولكنها ليست ذات كيان مستقل).

وتبعا لشلايشر تعتمد هذه الأنماط الثلاثة اعتمادا مباشراً على درجة التطور التي تتحقق للغة، وتتماثل باطراد على النسق نفسه مع الصور الرئيسية للكون، وهي: البلورات والنباتات والحيوانات.

وقد لاقت نظرية شلايشر اهتماما كبيرا، كما أثارت تعليقات ناقدة. وكان تلميذه يوهان شميت من أوائل المتشككين في هذه النظرية.

(٢٠) أكد شميت أن الابتكارات اللسانية تنبثق في بيئة لغوية واحدة، وتنتشر في البيئات الأخرى ـ على نحو ما يتخيل شلايشر ـ في صورة فروع، بل إن عكس ذلك هو الصحيح، فتقدمها يشابه الضغط الذي تحدثه الموجة، فيصل تأثيرها إلى مجتمعات لغوية تكبر أحيانا وتصغر أحيانا أخرى، وهو أمر خاضع للمصادفة. ومن ثم فإننا إذا افترضنا وجود ثلاثة مجتمعات لغوية متجاورة، فإن هذه المجتمعات لن تعرف أبدا قائمة من الخصائص اللغوية متماثلة تمام التماثل أو مختلفة كل الاختلاف. ففي إحدى الحالات ستجتاز سمة حديثة النشأة حدود المجتمع(أ) لتطول حدود المجتمع(ب)، وفي حالة أخرى ستطوق المجتمع(ج)، وفي حالة ثالثة ستطوق المجتمعين(ب) و(ج)، على حين أن يجاوز الابتكار حدود المجتمع(أ) في حالة رابعة.

وقد عرض شميت أفكاره عرضا تفصيليا، استعمل فيه رسما توضيحيا لدوائر متحدة المركز. وبسبب موجاته عُرفت النظرية في دوائر الدارسين بنظرية الموجات. ولتوضيح أفكاره بيّن شميت عددا من خطوط التوزيع اللغوي isoglosses (أي حدود الامتداد للخصائص اللغوية)، وعلى أساس من هذه الخطوط جرى تجميع كل من اللغات الجرمانية والبلطية السلافونية من جانب، واليونانية والسنسكريتية من جانب آخر في عائلة لغوية واحدة.

وقد أضاف البحث الحديث في علم اللهجات دعما جديدا للفرض الذي وضعه شميت.

(٢١) الأستاذ بجامعة أكسفورد. وقد اتفق مع شلايشر في أن اللسانيات ينبغي أن يكون لها مكان بين العلوم الطبيعية، حيث إن ماضي اللغات لاينبغي أن ينظر إليه على أنه حدث تاريخي، بل على أنه عملية تلقائية من عمليات النمو، تشترك فيها جميع الظواهر الطبيعية. كما اتفق معه في تحديده للعلاقة بين اللغة والفكر، فيرى مولر أيضا أن اللغة هي الأداة المباشرة للفكر البشري.

(٢٢) ويرى ـ في هذا الصدد ـ أن ما قيل لا يمكن تكراره أبدا، وظواهر الكلام تموت في لحظة النطق. وقد أدى مولر خدمات جليلة لنشر الأفكار الخاصة بالمذهب الطبيعي البيولوجي بين معاصريه، وألقى محاضراته الخاصة بهذا المجال في أكسفورد بين عامي ١٨٦١ و١٨٦٣، وقد حظيت باهتمام كبير، فطبعت عدة طبعات إنجليزية، وترجمت إلى لغات أخرى.

وقد رأى مؤيدو هذه المدرسة أن الصلة المباشرة بين اللغة والفكر تجلت بأوضح صورة في ظاهرة الكلام، ومن ثم صرفوا اهتمامهم إلى قضايا اللغة المنطوقة، وهو ما يعد إنجازا إيجابيا. ولقيت فكرتهم القائلة إن التطور اللغوي مشروط بقوانين طبيعية ـ ومن ثم فهو غير خاضع لسيطرة الإرادة البشرية ـ قبولا عند أبرز اللسانيين في القرن التاسع عشر، وهم النحاة المحدثون.

(٢٣) في السبعينيات من القرن التاسع عشر ظهرت في جامعة ليبزيج بألمانيا جماعة من اللسانيين الموهوبين المجتهدين. كان دورهم في تطوير الدراسات اللسانية على درجة بالغة من الأهمية. وعرفت هذه الجماعة في البداية باسم «مدرسة ليبزيج»، أما الآن فاسم «النحاة المحدثون» «Junggrammatiker» معروف على نطاق واسع، ويستخدم لا للدلالة على هذه الجماعة فحسب، بل يستخدم علما على جميع اللسانيين المتأخرين الذين يعتنقون التصورات المنهجية نفسها. ويقى هذا الاسم ـ حتى يومنا هذا ـ رمزا لمدرسة جادة مجتهدة، تستحق مكانا رفيعا في تاريخ اللسانيات.

(٢٤) أصر النحاة المحدثون على أن الأصوات تتغير وفقا لقوانين ثابتة لاتعرف الشذوذ. ورأوا أن مظاهر الشذوذ تنشأ بسبب القياس (أي نتيجة لتدخل العوامل النفسية، فالنتيجة الطبيعية لتغير صوتي في صيغة لغوية معينة تجري تنحيته بتأثير صيغة أخرى ذات صلة بالصيغة الأولى، ترتبط ارتباطا لاشعوريا بها، حيث لم يقع التغير بسبب عدم اكتمال شروطه). وكان عالم اللسانيات السلافية أوجست ليزكين August Leskien (١٨٤٠ ـ ١٩١٦) مؤلف (القوانين الصوتية لا تعرف الشذوذ) ـ وعالم اللغات الهندية ـ الأوروبية كارل بروجمان Karl Brugmann (١٨٤٩ ـ ١٩١٩) أول الباحثين الذين قرروا ـ بإصرار النحاة المحدثين المتميز ـ الاطراد الذي يبدو في تجليات القوانين الصوتية.

«وكان البحث عن قوانين مطردة لا تعرف الشذوذ أثرا من آثار العلوم الطبيعية التي حقق ـ باكتشافها للقوانين القسرة التي تخضع

لها الظواهر الطبيعية . الكثير من النتائج. وحاول اللغويون البحث عن قوانين مماثلة ليصبح علم اللغة من العلوم الدقيقة، وفي تلك الظروف ظهرت فكرت القوانين الصوتية» (البحث اللغوي، ص٢٧).

(٢٥) (أصول البنيوية، ص ١٥٨)، وفي (علم اللغة، ص٢٣٥): إذ إن «طبيعة (التغيرات اللغوية) نفس طبيعة التغيرات التي تحدث في العالم الطبيعي، ولاسيما عالم الحيوان والنبات، وهكذا قال بعض علماء اللغة إن ما يعرض للغات من تغير إنما هو بفعل (قوانين عمياء)».

(٢٦) «لم يكن ينظر إلى اللغة الواحدة في بيئتها وزمانها كنظام متكامل، بل بحثت الجزئيات. لقد انتظمت كل جزئية مع مثيلاتها في الأسرة اللغوية، ولكنها لم تبحث مع باقي أصوات نفس اللغة. وبمعنى آخر لقد بحث كل صوت مفرد كما لو كان أسرة لها جذورها ولها فروعها، فبحث تطور الصوت الواحد في اللغات واللهجات المختلفة في الأسرة اللغوية الواحدة، كما بحث تطور كل صيغة من الصيغ في الأسرة اللغوية كلها، وبحثت المفردات بحثا اشتقاقيا بوضع أصول الكلمة وتاريخها في لغات الأسرة اللغوية. وهكذا بحثت كل جزئية بحثا تاريخيا، واجتهد الباحثون في وضع القوانين المفسرة، ولكن هذه الجزئيات لم ينظر إليها باعتبارها عناصر مكونة متكاملة في اللغة الواحدة، بل باعتبارها جزئيات مفردة، لكل منها تاريخ» (أصول البنيوية، ص١٥٨).

ولاشك أن نظرتهم التفتيتية للغة قد شابها القصور، إلا أنها أدت إلى تراكم المزيد من المعرفة بالحقائق اللغوية المحددة. وهذه المعرفة كانت كافية لتوفير أساس متين للمرئيات النظرية الجديدة التي تطورت بعدها.

(٢٧) فقد رأوا أن اتساق العملية المتواصلة للتطور اللغوي (وهي الموضوع الذي كان يمثل لهم مركز الاهتمام العلمي) يمكن أن يلحظ على نحو أفضل داخل إطار كيان لغوي حي. غير أنهم لم يحققوا النتائج التي توقعوها في هذا المجال، ولم تدعم هذه النظرية ببراهين جديد. ففي «إطار البحث المقارن ظهر أن اللهجات هي أنظمة صوتية مثل اللغات الأدبية تماما، وأن بعض اللهجات أقدم كثيرا من اللغات الأدبية، ومن هنا أخذت اللهجات مكانتها كموضوع للدراسة، وقورنت اللغات واللهجات في إطار المجموعة اللغوية الواحدة» (البحث اللغوي، ص٢٧).

ولكن الجهود التي وجهت الاهتمام نحو اللغات الحية المنطوقة لم تصبح ذات قوة مؤثرة قبل ظهور علم الأصوات الحديث في القرن التاسع عشر، حين اعترف كل اللسانيين اعترافا كاملا، بالأهمية الجوهرية للغة المنطوقة بوصفها مقابلا للغة المكتوبة (في الفكر اللغوي، ص٣٩ ــ ٤٠).

(٢٨) في القرن العشرين قدر عمل فونت تقديرا كبيرا، وخاصة من الفونولوجيين المحدثين وممثلي الدراسات الأنثروبولوجية، واحتل فونت مكانا متميزا في تاريخ علم النفس التجريبي.

(٢٩) من أعلام النحاة المحدثين، وأكثر مؤيديهم تشددا. انصرف اهتمامه الأساسي إلى الدراسة النظرية للقضايا المنهجية. ولقي كتابه المشهور «أسس تاريخ اللغة» Principien der Sprachgeschichte مزيجا من المدح المتحمس والنقد الحاد. وتجلت في كلتا الحالتين عظمة الجهد العلمي للنحاة المحدثين، كما تجلت نقاط ضعفهم في مجال المناهج والنظرية اللسانية. وقد عارض بول ـ بصراحة ـ الوصف البسيط لحالة لغوية بعينها دون الرجوع إلى النظرة التاريخية، ولهذا لم يحظ بالتسامح من جانب لسانيي القرن العشرين، الذين نذروا أنفسهم ـ غالبا ـ للمعالجة الوصفية. وقد ذاع صيته «سلبيا» بوصفه رائدا مؤيدا للنزعة التاريخية.

وقدم باول سلسلة من الملاحظات المتميزة في تطور اللغة، وهي التي كانت مثيرا خصبا للتأملات التي أبداها رواد القرن العشرين في النظرية اللسانية.

(٣٠) ما قاله باول، بطريق غير مباشر، ظهر بعد ذلك في جذور نظرية دي سوسير، الرائد الثوري في تاريخ اللسانيات.

(٣١) اعتقد باول بوجود صلة مباشرة بين تطور الثقافة وتطور العالم الداخلي للإنسان. وألح على أن اللغة التي نتكلمها توجد داخلنا في شكل شبكة من الأحاسيس السمعية الحركية المتميزة، التي تكون في حالة ترابط دائم. وعن طريق الإصغاء، والتفكير ينمي المرء حصيلته من أشكال الاستدعاء اللغوي. ويسجل كل إنسان الممارسات اللغوية لبيئته فيما وراء وعيه في صورة نموذج، ولكنه لا يعيد إنتاجه على نحو دقيق، ذلك أن طرق تداعي الأفكار عند كل فرد تتيح عددا من وجوه الاختلاف الطفيف عن ذلك النموذج. وإذا نقلت هذه الخلافات إلى أفراد آخرين كان ثمة احتمال أكبر أمام هذا الاختلاف لكي يكتسب المزيد من الأهمية، إلى الحد الذي يسبب تغيرات ملحوظة في اللغة.

(٣٢) ذلك أن المرء يستشعر ميلا إلى ما هو أسهل من الحركات النطقية. ويلبي هذا الميل بطريقة لا شعورية. ويعتمد نوع الحركة، التي هي أكثر ملاءمة لفرد بعينه، على التركيب الفعلي لأعضاء النطق.

(٣٣) «المستقلون» مصطلح أطلق على معاصري جماعة ليبزيج، الذين ابتعدوا عن الدائرة اللسانية للنحاة المحدثين، واتبعوا نهجا مستقلا من الأفكار اللسانية الخاصة بهم، وأبرزهم هو هوجو شوخاردت Hugo Schuchardt (١٨٤٢-١٩٢٨). وهو ذو أفكار لسانية أصيلة تتسم بالتحدي. وكان لكثير من أفكاره أصداء بعد وفاته أكثر مما كان لها في حياته.

(٣٤) جاء أفضل عرض لنقد شوخاردت للنحاة المحدثين في كتابه «حول القوانين الصوتية المناقضة للنحاة المحدثين» ueber die laut-fesetze gegen diejunggrammatiker المطبوع في برلين ١٨٨٥.

(٣٥) ذلك أن إبداع فرد ما يمكن أن يشيع عن طريق التقليد.

(٣٦) وفقا للمفاهيم التقليدية لعلماء المقارنات كانت الروابط الوراثية «نقية» (أي أن كل لغة كانت مرتبطة بأسرة لغوية واحدة فيما يتعلق بأصلها).

(٣٧) اللغة الهجين تعني اللغات التي ظهرت نتيجة لتمازج بنى لغوية متباعدة كل التباعد (مثل اللغة التي تحدث بها بعض الوطنيين الأفارقة على أساس من الإنجليزية، ولكن مع سمات نمطية تنتمي إلى لغتهم الخاصة). ومن المعروف الآن أن التمييز النظري بين «النقي» و«المختلط» لا يقوم على أساس صحيح، فكل اللغات يدخلها «الاختلاط» بدرجات متفاوتة.

(٣٨) كان فون هومبولدت أعظم باحث لساني في القرن التاسع عشر. وأول باحث يدرس لغة أندونيسية، هي اللغة الكاوية . وهي اللغة الجاوية القديمة . وقد بلغت تميزها في القرن الثالث عشر، وكتبت بها أقدم النصوص الجاوية (التي يرجع تاريخها إلى القرن

التاسع). وهذا الاحتكاك بخصائص لغوية تختلف جذريا عن خصائص التراكيب اللغوية الهندية ـ الأوروبية مكّن هومبولت من التعامل مع اللغة ودورها في حياة الإنسان من وجهة نظر جديدة تماما. وقد تجلت أصالة الموهبة عنده بوصفه باحثا في اتجاهين، هما «منافع بحثه وآرائه النظرية». وقد أجرى مقارنة بين اللغات بطريقة تحليلية، دون الدخول في قضية القرابة السلالية، ولم يشغل نفسه بإعادة بناء اللغة الأم. بل إنه لم يكن يرى أن اللغات الهندية ـ الأوروبية تستحق اهتماما أكثر من غيرها من الأسر اللغوية

(٣٩) ذلك أن النشاط الذهني يجاهد بالضرورة لكي يتوحد بظاهرة الصوت (أي الكلام)، ومن دون اتحاد الفكرة مع الأصوات لا يمكن لعالم الصور أن ينفذ إلى عالم الأفكار، وهذا يعني انعدام التفكير السليم. وقد ارتبطت نظريته عن التركيب الداخلي inner form للغات بتلك الفكرة. ونوقشت هذه النظرية بعد ذلك على يد نفر من أعلام التنظير اللساني، (لاسيما أنصار «اللسانيات النفسانية» مثل مارتي) على النحو التالي

ينبغي أن يفهم من مصطلح (البنية الداخلية للغة inner language form) أنه البنية النفسية الخاصة بأفراد المتكلمين، وهو الذي يعتمد عليه التنظيم الفعلي لجانبي الصوت والمعنى في لغتهم.

(٤٠) دعم هومبولت هذه الفكرة عن طريق استدعائه لحقيقة أخرى، هي أن الناس يجدون صعوبة في أن يفهم بعضهم عن بعض تمام الفهم. وقد ألح على أن سبب ذلك ـ في الحقيقة ـ هو عدم التطابق في رؤيتهم للعالم.

(٤١) أطلق في القرن العشرين على اللسانيين الذين أيدوا المنطلقات الأساسية في نظرية هومبولت، وعلى رأسها نظريته في «رؤية العالم» اسم (الهومبولتيون المحدثون)، وهم في الأعم الغالب معجميون (مثل ل. فايسجربر L. Weisgerber، ج. ترير J. Trier، ج. إبسن G. Ibsen، ف. دورنسيف F. Dornseif، أ. جولز A. Jlles... إلخ، وفي منتصف القرن العشرين تطورت في اللسانيات الأمريكية أفكار حول اللغة ترتبط كذلك بقضية رؤية العالم، وكان تطورها مستقلا عن المذهب الهومبولتي عند الأوروبيين.

(٤٢) يستخدم الآن مصطلح (النسبية اللسانية لمدرسة هومبولت) علما على جانب من مذهب هومبولت، وهو الجانب الذي يشير إلى عدم جدارة اللغة بأن تكون وسيلة تضمن الفهم الكامل المشترك.

(٤٣) لأن مرحلة التطور بالنسبة لأي لغة ترتبط ارتباطا مباشرا بالعقلية والثقافة والنظرة المستقبلية العامة للشعب الذي يتحدث بها.

(٤٤) أنكر بعضهم أن تكون التغيرات اللغوية مماثلة للتغيرات التي تحدث في العالم الطبيعي، وقد ساعد على ذلك أمور، منها المذهب الجديد الذي طلع به جول جيليرون J. Gilliéron (١٨٤٠ ـ ١٩٢٦) على الناس في علم اللغة الجغرافي (علم اللغة، ص ٣٤١).

(٤٥) كان دي سوسير أستاذا للسانيات في جنيف وباريس (وكانت حقبة جنيف ـ على وجه الخصوص ـ ذات أهمية في عمله) قام بتدريس اللغات السنسكريتية والجرمانية واليونانية واللاتينية، ولم يبدأ شغفه بالأفكار اللسانية العامة إلا فيما بعد عام ١٨٩٤، وكان مقلا فيما نشر. وقد رأت الباحثة أن تشير إليه في القرن التاسع عشر باعتبار ميلاده وحياته، أما أفكاره اللسانية فكانت تنتمي إلى القرن العشرين، ومن ثم فقد أدرجتها ضمن لسانيات القرن العشرين.

(٤٦) علم اللغة، ص ٣٠٠.

(٤٧) «يعد دي سوسير الآن مؤسس اللسانيات البنيوية، وذلك لأنه كان أول من ألهم معاصريه، في قوة ـ بأفكار جديدة عن اللسانيات، بل إن أولئك الذين لم يخضعوا خضوعا مباشرا لتأثيره بدأوا من الأسس النظرية نفسها التي تضمنتها آراؤه».

(اتجاهات البحث، ص ١٩٠)

(٤٨) في الفكر اللغوي، ص ٣٧.

(٤٩) أصول البنيوية في علم اللغة والدراسات الأنثولوجية، ص ١٥٧.

(٥٠) وضع دي سوسير ملامح نظريته في اللسانيات عندما ألقى محاضراته في جامعة جنيف في السنوات (١٩٠٦ ـ ١٩١١)) البحث اللغوي، ص ٣١.

وقد تجلت آراؤه في كتابه (محاضرات في علم اللغة العام) «Course de linguistique generale» الذي ظهر عام ١٩١٦ بعد وفاته، وجمع من مذكرات تلاميذه. وقد أحدث الكتاب في أصله الفرنسي وترجماته أثرا كبيراً، حتى إنه أدى دور الرسالة التبشيرية في اللسانيات.

(٥١) أصول البنيوية، ص ١٠٩.

(٥٢) بروجمان، وأوستوف Ostoff وليسكين.

(٥٣) سبق الحديث عنه في: (المذهب الطبيعي البيولوجي في اللغة).

(٥٤) هو جول جيليرون (١٨٥٤ ـ ١٩٢٦)، عالم الجغرافية اللغوية الشهير. تتلمذ على عدد من اللسانيين الباريزيين، هم جاستون باريس Gaston Paris، وأرسين دارمستيتر Arsene Darmesteter ولويس هافيه Louis Havet، وبول ماير Paul Meyer وكان لجاستون باريس ـ بصفة خاصة ـ تأثير كبير على تطور التكوين اللساني عند جيليرو ن. ولجيليرون مصنف بعنوان (الأطلس اللساني لفرنسا L'Atlas Linguistique de France) يعد الآن عملا أساسيا في علم اللهجات.

(٥٥) أميل دور كايم (١٨٥٨ ـ ١٩١٧) عالم اجتماع فرنسي شهير. أكد أن الرأي الجمعي، الذي يتميز بأنه غير شخصي، ومن ثم فهو ليس ذاتيا ـ هو من بين أشياء أخرى ـ ذو أهمية قصوى في تشكيل المعرفة العامة لدى البشر تفوق أهمية الرأي الفردي. كذلك أكد دور كايم أن النظرة الجمعية ليست ذات قيمة أعظم من النظرة الفردية فحسب، بل إن الرأي الفردي يعتمد على الجمعي وعلى محظوراته.

ويمكن ملاحظة أصداء هذه الفكرة في نظرية دي سوسير عن العلاقة بين لغة الجماعة المتكلمة (Langage) والكلام الفردي (Parole)

(٥٦) «يبني دي سوسير نظريته الاجتماعية في اللغة على أساس نظرية دور كايم الاجتماعية. ويعتبر دور كايم ما يسميه (نشاط الجماعة أو النشاط الجماعي) مستقلا عن أي فرد من الأفراد الذين ينتمون للمجتمع. إن للفرد عند دور كايم وجودا خاصا به. ودور كايم

يقرر أن (الظواهر الاجتماعية) ذات وجود خاص بها، واللغة ظاهرة من جملة الظواهر الاجتماعية. ويرى دور كايم أن لخصائص السلوك أو لـ (سماته) وجودا مستقلا. وأن الأنواع العامة للسلوك الاجتماعي لا تعدو أن تكون (تعميمات). وإن ما قرره دور كايم عن الظاهرة الاجتماعية يصدق على (اللغة) في نظرية دي سوسير اللغوية». (علم اللغة، ص ٣٠٠ - ٣٠١).

(٥٧) سبقت الإشارة إليه في القرن التاسع عشر.

(٥٨) يمكن الرجوع في هذا الصدد إلى: البحث اللغوي ص٣٦ وما بعدها، أصول البنيوية في علم اللغة ص١٥٨ - ١٦١، في الفكر اللغوي ص٣٧ -٧٨، علم اللغة ص٣٠٠، ص٣٤١ - ص٣٤٤، نظرية البنائية في النقد الأدبي ص٢٤، ٤٣.

(٥٩) وكان إيقاظ الاهتمام بالعلاقة بين الدال والمدلول سببا في نهوض فرع جديد من فروع الدراسة اللسانية، هو علم السيميولوجيا، (أي دراسة العلامة اللغوية).

(٦٠) في الفكر اللغوي ص٥٢ - ٥٣.

(٦١) البحث اللغوي ص٢٢.

(٦٢) وقد ورد هذا الاستخدام في القرآن الكريم بالمعنى نفسه. قال تعالى: (بلسان عربي مبين) الآية ١٩٥ من سورة الشعراء، وقال: (لسان الذي يلحدون إليه أعجمي وهذا لسان عربي مبين) الآية ١٠٣ من سورة النحل، وأيضا (وما أرسلنا من رسول إلا بلسان قومه ليبين لهم) الآية ٤ من سورة إبراهيم.

(٦٣) اتجاهات البحث اللساني ص٢١١ -٢١٥.

(٦٤) المرجع السابق ص١٠١ -١٠٢.

(٦٥) المرجع السابق ص١٠٢.

(٦٦) المرجع السابق ص١٠٢.

(٦٧) المرجع السابق ص١٠٣.

(٦٨) المرجع السابق ص١٠٣ - ١٠٤.

(ب) هوامش البنيوية وما بعدها

(١) توصف لسانيات بالي بأنها انفعالية Affective وينشأ هذا الوصف من الاعتقاد بأن كل حدث من أحداث النطق يحمل طابعا شخصيا أو انفعاليا. وقد اتفق بالي في هذا الرأي مع ممثلي المدرسة الفرنسية، مثل فندريس.

(٢) فكلمة «ابن» مثلا تشير إلى فكرة عامة عن شخص يدخل في علاقة مع شخص آخر، ولكنها لا تشير إلى شخص واقعي إلا حين يشرع شخص في الكلام، فحينئذ فقط يصبح الأمر واضحا، إما من الموقف نفسه، وإما من استعمال المتكلم للكلمات الدالة على النسبة، بإلحاق الكلمة بياء المتكلم أو كاف الخطاب.. إلخ، ويتبين من هو الشخص المقصود. وتسمى جميع الوسائل التي تستخدم في اللغة لتحويل المفاهيم الافتراضية إلى مستوى الواقع بوسائل التحقيق actualizers، ومن أمثلتها ضمائر الملكية.

(٣) مثل الفعلين: احمرّ واخضرّ بمعنى صار أحمر وأخضر اللذين أخذا من الكلمتين أحمر وأخضر.

(٤) أي للفكرة القائلة بأن العلاقات في التواليف النظمية تقوم على علاقة الثنائية، إذ أن التواليف النظمية تتكون دائما من توليفة تتشكل من طرفين. وقد عد بالي كل زوجين من الكلمات المرتبطة بعلاقة توليفا نظميا «سينتاجما»، بما في ذلك الجملة نفسها. وقد أثارت الفكرة الأخيرة - فكرة احتواء الجملة داخل مفهوم السينتاجم - كثيرا من الجدل بين الباحثين.

(٥) كان جان بودوان دي كورتيني البولندي بجامعة قازان (انظر فيما يلي: مدرسة قازان). وقد انغمس في النزعة النفسية، وهي النزعة التي استولت على الحلقات اللسانية الأوروبية في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين. وقد اكتسبت أفكاره عن الفونيم تفسيرا نفسيا جديدا.

(٦) كان فيليب فورتوناتوف (١٩٤٨ - ١٩١٤) أستاذا للنحو المقارن بجامعة موسكو، ومعاصرا لبودوان دي كورتيناي، وكانت آراؤه في اللغة تقدمية أيضا. أسس مدرسة لسانية مرموقة، وكان قادرا على أن يختار المعايير الخاصة بالتحليل اختيارا صحيحا، فتجنب بنجاح إدخال علم النفس في اللسانيات.

(٧) حتى وقوع الاحتلال الألماني لتشيكوسلوفاكيا. وبوفاة تروبتسكوي وماثيسيوس، ورحيل جاكوبسون عن تشيكوسلوفاكيا فقد أهل براغ روائعهم من اللسانيين.

(٨) نشرت حلقة براغ هذا البرنامج في عام ١٩٢٩، في العدد الأول من المجلة التي أصدروها باسم (حلقة براغ اللسانية). ولا يزالون متمسكين بأساسياته إلى اليوم. ويحدد البرنامج ماينبغي علاجه من موضوعات في عبارة بسيطة هي مؤشرات إلى آراء نظرية خاصة.

(٩) ولذلك ينبغي على علماء اللغة أن يدرسوا الوظيفة الفعلية لأحداث النطق الملموسة: ما الذي يجرى توصيله؟ وكيف؟ وإلى من؟ وفي أي مناسبة؟

(١٠) وهي الوسط الاجتماعي، والمتلقى الذي يتجه إليه التواصل، والموضوع الذي يشمله التواصل.

(١١)كان لهذه الفكرة الفضل في فتح مسارات جديدة في بحث الأساليب اللغوية المختلفة، وخاصة في فحص لغة الشعر، ثم دخلت إلى مجال البحث في الدرس اللساني ظواهر مختلفة تقع في لغة الحديث، كالتنغيم والإشارة الجسمية وغيرها.

(١٢) كان الوصول إلى موقف صحيح من مشكلة تاريخ اللغة معناه بداية حقبة جديدة ومهمة في تطور هذا المجال التخصصي.

(١٣) أي العمل على وصف أنماط مخصوصة من البنى اللغوية. وقد اكتسبت النظرية اللسانية ثراء مفعما بالحيوية حين اتجه الباحثون إلى البحث في مجال دراسة التنميط اللغوي. وكان أعضاء حلقة براغ هم أول من أبرز أهمية مشكلة علاقات الجوار اللغوي Lan-guage alliance وهي ظاهرة اللغات المتجاورة التي تشترك في كثير من السمات الخاصة بها على الرغم من عدم ارتباطها فيما بينها برباط القربى. ومثال ذلك (الجوار اللساني البلقاني الذي يشير إلى اللغات البلقانية، وهي تتميز بعدد من الخصائص البنيوية المشتركة، وإن كانت تنحدر من مجموعات لغوية هندية - أوربية مختلفة، وهي: الرومانية والبلغارية، والمقدونية، واليونانية الحديثة والألبانية.

(١٤) تطورت دراسة دور الفونيم في النماذج المورفولوجية إلى فرع خاص من فروع الدرس اللساني عرف بعلم المورفوفونولوجيا Mor-phophonology ولا تقتصر أهمية نتائج هذه الدراسة على النظرية اللسانية العامة فحسب، بل تتجاوزها إلى الحل العلمي لمشكلات نحوية محددة.

(١٥) أكد هذا البرنامج بوضوح، في بنود مفصلة، ضرورة فحص المشكلات الواقعية المرتبطة بلغة الكنيسة السلافونية، ومشكلة الكتابة الصوتية للغات السلافية، ومبدأ الجغرافيا اللغوية، وعلاقة الجغرافيا اللغوية بالجغرافيا الإثنولوجية في الإقليم السلافي، والمشكلات المرتبطة بصناعة الأطالس للغات السلافونية. ومناهج المعاجم السلافونية.

(١٦) كانت المقولات التي وردت في كتاب دي سوسير (محاضرات في علم اللسانيات العام) مصدر إلهام أساسي لتروبتسكوي، فشكل يوحي منها أفكاره الفونولوجية: فاللغة ذات وظيفة اجتماعية، وهي نظام. والوحدات الصوتية تقوم بدور الوحدات اللغوية التي يتم من خلالها إنجاز التواصل.

غير أن موقف تروبتسكوي النظرية لم يتحدد بشكل حاسم إلا من خلال النشاط الذي مارسه في حلقة براغ. ففي كثير من المناقشات المثيرة التي خاضها مع اللسانيين من جيل يتمتع بالموهبة الخارقة، بلغ أول تصور من تصورات النظرية اللسانية الحديثة طور النضج.

وكان تروبتسكوي رجلا ذا ثقافة لغوية عريضة. بدأ مسيرته الدراسية باحثا إثنولوجيا، ثم تحول في فترة مبكرة جدا إلى الاهتمام بالمشكلات اللغوية. وبدءا من عام ١٩١٢ درس في ليبزيج على يد علماء مدرسة النحاة المحدثين، ثم شغل كرسي الدراسات السلافية في فيينا عام ١٩٢٢. كان نشاطه في حلقة براغ حاسما، سواء بالنسبة لنضوج أفكاره الأصيلة في الفونولوجيا أو لمجمل التطور الذي حققته مدرسة براغ.

(١٧) علم الأصوات (الفوناطيقا) هو البحث الفيزيائي الفسيولوجي للجانب المادي من أصوات اللغة دون ربطها بوظيفتها اللغوية، وهو بهذا أحد العلوم الطبيعية حتى إن فريقا من العلماء لا يعده من اللسانيات.

أما الفونولوجيا فعلم يدرس الأصوات اللغوية من جانبها الوظيفي في بنية اللغة. (الأصول البنيوية ص ١٦٣).

(١٨) مشكلة البنية ص ٥٦ - ٥٧

(١٩) المرجع السابق ص ٥٨.

(٢٠) المرجع السابق ص٥٩.

(٢١) كان تروبتسكوي أول من حدد هذه العلاقة على النحو التالي:

أ- إذا استحال على صوتين في لغة واحدة أن يتبادلا الموقع في سياق صوتي مطابق دون أن يؤدي ذلك إلى تغير في معنى الكلمة، فإنهما يكتسبان وضع الوحدتين المختلفتين.

ب- أما إذا وقع صوتان في مواقع صوتية واحدة، دون أن يؤدي ذلك إلى تغير معنى الكلمة فإنهما لا يشكلان فونيمين مختلفين، وإنما تنوعات عرضية لفونيم واحد، تعرف باسم «التنوعات الصوتية Allophones».

(٢٢) وهكذا نجد أن مدرسة براغ «قد حددت مكانة الرمز الصوتي عن طريق التقابل الدلالي - الفونولوجي مع الرموز الصوتية الأخرى» (أصول البنيوية ص ١٦٥).

(٢٣) مثال ذلك الصوتان العربيان (ت)، (ط) فهما: يشتركان في جميع الصفات ما عدا صفة واحدة تميز (الطاء)، وهي صفة الإطباق التي لاتوجد في (التاء)، وبهذا يكون (الطاء) صوتا موسوما، والتاء غير موسوم، ونجد ذلك أيضا في الفونيمين/p/و/b/ في اللغة الإنجليزية، فهما يشتركان في جميع الصفات، ما عدا صفة الجهر التي تميز /b/ عن/p/ المهموس، فيكون الفونيم/b/ موسوما في مقابل الفونيم غير الموسوم/p/.

(٢٤) مشكلة البنية ص٥٩.

(٢٥) كان فيجو بروندال باحثا على درجة عالية من الثقافة. وقد تحدد توجهه اللساني تحت تأثير اللسانيين الدانيمركيين (تومسن Thomsen ويسبرسن Jespersen وبيدرسن pedersen) والمدرسة الفرنسية (مييه Meillet وجرامون Grammont). وكان عنده اعتقاد راسخ في آراء دي سوسير. كان تعرفه الشخصي إلى تروبتسكوي - في عام ١٩٢٨ - ذا أهمية حاسمة، فمنذ ذلك الحين بدأ اهتمامه بالفونولوجيا. غير أن العلمين الأثيرين لدى بروندال لم يكونا من الباحثين اللسانيين، بل من الفلاسفة (أرسطو وسبينوزا وليبنتز وكانط وبرجسون). وقد تأثر كثيرا بالفيلسوف الدانمركي هارالد هوفدينج Harald Hoffding الذي أثار فيه الرغبة في دراسة نظرية النسبية، وفي الاتجاه - بوجه عام - إلى الفلسفة ونظريات الفيزياء والرياضيات، وهكذا تطور بروندال ليكون نصيرا قويا للسانيات الفلسفية - المنطقية البنيوية. ويلاحظ أن هذه الروح تتغلغل في أعماق كتاباته.

(٢٦) نشر هذا المقال في العدد الأول من دورية Acta Linguistica عام ١٩٣٩.

(٢٧) كان لتروبتسكوي الفضل في ترسيخ معيار التقابل بوصفه أداة من أدوات البحث الفونولوجي.

(٢٨) فهو يعتمد على المبدأ الثنائي الوظيفي، فيميز - السلب من الإيجاب وهي مصطلحات تنطبق على أية أضداد. كما يقيم ثنائيات أخرى بين الفرد والجمع، والماضي والحاضر، ثم لا يلبث أن يضيف مصطلحا ثالثا، هو: المحايد أو الصفر. ويصل عن طريق دراسة توافقاتها (أو تقابلاتها) إلى فكرة التركيب، ووضع هياكل تقوم عليها الأنظمة الصرفية. (نظرية البنائية، ص ١٣٣-١٣٤).

(٢٩) لم تصر مدرسة على الانتماء بجذورها إلى مذهب دي سوسير كما فعلت مدرسة هيلمسليف. وكان له - دون غيره - فضل المناداة بـ (دي سيوسير) مؤسسا للسانيات البنيوية. ولذلك أطلق كثير من الباحثين على نظريات هيلمسليف اسم (السوسيرية المحدثة neo-Saussurianism). (اتجاهات البحث اللساني ص ٢١٤، مشكلة البنية ص ٦٠).

(٣٠) هيلمسليف منظر متوقد، ويعد من أطرف الشخصيات بين الباحثين اللسانيين. وكان بحثه الدائب عن مذاهب جديدة للبحث اللغوي يثير الإعجاب. غير أن محاولاته النظرية لم تكن كلها موفقة، إذ كثيرا ما شرد بعيدا عن المسار الأساسي لتطور اللسانيات. ولكنه كان دائما مرنا، وعلى استعداد لتقبل الهزيمة والبدء من جديد بحثا عن كشوف جديدة. وكان يتميز بالأصالة، ويتوق إلى البحث عن أشكال جديدة من العمل البحثي.

(٣١) مشكلة البنية ص٦٠.

(٣٢) المرجع السابق ص٦١، علم اللغة ص٣٤٥.

(٣٣) مشكلة البنية ص٦١.

(٣٤) اتجاهات البحث اللساني ص٢١٤.

(٣٥) أي جميع الوسائل التي يتحقق بها التواصل، بما في ذلك الوسائل غير اللغوية، كعلامات المرور، وشفرة «مورس» ودقات الأجراس في الكنائس والمعابد والمدارس، والإشارات العسكرية، وإشارات السكك الحديدية، والأبجدية التي يستخدمها الصم والبكم..إلخ.

(٣٦) تدرس المقاماتية Pragmatics العوامل التي تحكم اختيارنا اللغة التي نتفاعل معها في المجتمع، وأثر اختيارنا اللغة على الآخرين. وتؤثر العوامل البراجماتية دائما في اختيارنا للأصوات والبنى النحوية والثروة المعجمية من المصادر اللغوية (Language: p.120) «وتتضمن المقاماتية دراسة وسائل التواصل في علاقتها بالإنسان. أي ما الذي يحدث للإنسان حين يرسل أو يستقبل رسالة ما؟ وعلى أي شيء تعتمد الطريقة التي يتم بها إنجاز التواصل (على الإجمال أو في كل حالة بخصوصها)؟ وإلى أي مدى يتكيف شكل التواصل تبعا لنمط الثقافة». (اتجاهات البحث اللساني ص٢٤٦).

(٣٧) أقام هيلمسليف تمييزه على النحو التالي: المحتوى هو الواقع الحي الذي هو موضوع التواصل. أما التعبير فيشمل كل الوسائل التي يتم بها نقل كل المعلومات عن المحتوى، وتحويلها إلى مصطلحات لسانية، أي إلى لغة.

(٣٨) يرى هيلمسليف أن من الضروري التمييز بين جانبين من المحتوى، هما المادة والشكل، وكذلك يجب التمييز بين جانبين من التعبير أيضا، هما المادة والشكل. فمادة المحتوى يُعنى بها الواقع الحي في ذاته (الأشياء، والبشر ومجمل العالم من حولنا)، وشكل المحتوى: يُعنى به التصور النفسي لمادة المحتوى، أي كيف نستقبل ونتصور الواقع الحي من حولنا.
ومادة التعبير: هي الجانب الصوتي الفيزيائي من اللغة. أما شكل التعبير: فهو التصور النفسي لمادة التعبير، أي كيف نستقبل ونتصور العلامة اللغوية في عملية التواصل.

(٣٩) فقد تمكن تحليل هيلمسليف من أن يقدم لنا تعريفا دقيقا للفرق بين ظاهرتي المشترك اللفظي Homonymy وتعدد المعنى Polysemy على النحو التالي: إذا اشتملت الكلمة الواحدة على محتويين لا يوجد بينهما أي صلة، فإن هذا يكون مشتركا لفظيا، ومثاله في العربية الكلمات: الثغر (بمعنى الفم، والفرجة، والمكان على شاطئ البحر) والخميس (بمعنى الجيش، ويوم من أيام الأسبوع) والسهم (بمعنى الحظ والنصيب، والنبل، وجزء من القيراط، وصك يمثل جزءا من رأسمال الشركة).
أما إذا اشتملت الكلمة الواحدة على محتويين بينهما صلة متبادلة بطريقة ما عُدّ ذلك من تعدد المعنى، وأمثاله في العربية الكلمات: اليعسوب (بمعنى: السيد من الناس، وأيضا ملكة النحل)، والآية (العلامة والأمارة والحجة والبرهان والمعجزة والآية القرآنية)، والبأس (الحرب، وشدة البطش، والقوة، والعذاب)، والكلمة الإنجليزية Operation التي تعني: عملية جراحية، أو عملية عسكرية، أو صفقة مالية).

(٤٠) علم اللغة (السعران) ص٣٤٥.

(٤١) كما تبدو في مدرسة جنيف وعند ممثل اللسانيات الأنثروبولوجية في أمريكا بنجامين لي وورف.

(٤٢) اتبع بلومفيلد النظرية السلوكية في اللغة.

(٤٣) مشكلة البنية ص ٦٣.

(٤٤) كان دي كورتيني قوميا بولنديا ثائرا، يحاضر في جامعة قازان في روسيا، أجبرته الحكومة الروسية على مغادرة قازان، فتنقل عدة مرات من جامعة إلى أخرى (سانت بطرسبرج وقازان ودوربات وكراكوف ثم سانت بطرسبرج مرة أخرى). وحصل على كرسي الأستاذية في وطنه وارسو، عام ١٩١٨.

(٤٥) كان كروزشيفسكي تلميذا موهوبا، رغب أن يناقش رسالته للدكتوراه مع دي كورتيني. ووجد فيه الأخير رفيقا مثاليا ليناقش معه الموضوعات اللغوية. وقد أدى الحوار بينهما إلى ظهور أفكار كثيرة عن اللغة لم يسمع عنها حتى ذلك الوقت. غير أنهما لم يتمكنا من تأسيس مدرسة، أو إحكام نظرية لسانية عامة على أساس متين، فقد أجبر دي كورتيني على مغادرة قازان، ومات كروزشيفسكي قبل أن يعطي لأفكاره شكلا محددا. وقد جمع دي كورتيني بين الكتابة والحديث عنه، ولفت النظر إلى أهمية الأفكار التي عرضها في رسالته للدكتوراه.

(٤٦) كان بودان دي كورتيني من أوائل الباحثين الذين أخلصوا جهودهم لدراسة الوضع المعاصر لإحدى اللغات.

(٤٧) تخلى بودوان دي كورتيني عن هذا المفهوم فيما بعد.

(٤٨) حيث شغل دي كورتيني منصب الأستاذية مرتين. ويشير مصطلح «مدرسة بطرسبرج» إلى جيل من علماء اللغات السلافية، اكتسبوا خبرتهم وفقا لمذهب دي كورتيني، وهم: ل.ف.شيربا L.V. Scerba، ل.ب. ياكوبينسكي L.P. Jakubinskij، ا.د. بوليفانوف E.D. Polivanov، ف. ف. فينوجرادوف V.V. Vinogradov، س.ب. برنشتين S.B. Bernstein. وكان ل. شيربا (١٨٨٠ ـ ١٩٤٤) تلميذ دي كورتيني، أبرز ممثلي مدرسة بطرسبرج.

(٤٩) سبق التعريف به في حواشي مدرسة (براغ): الحاشية رقم (٦) من حواشي البنيوية.

(٥٠) كانت أفكار فورتوناتوف المنهجية مصدر إلهام للعمل الذي قام به أعلام بارزون في الدراسات السلافية مثل بشكوفسكي Peskovskij، شاخماتوف Saxmatov، بيليتش Belic، وقد ظلت تقاليد مدرسة فورتوناتوف مستمرة في الاتحاد السوفيتي في السنوات الأولى التي أعقبت الثورة الروسية.

(٥١) هو أشهر اللسانيين اليوغوسلاف، ونشأ في ظل ريادته البحثية معظم المتخصصين في اللغة الصربو كرواتية. وفي بواكير عمله اللساني كان بيليتش دارسا للسلافية في المقام الأول، ولكن دراسته الأخيرة عنيت أساسا بالنظرية اللسانية. وتتمثل في عمله كل محاسن الصفات عند النحاة المحدثين، ولاسيما أكثرهم تقدمية، مثل ليسكين وبروجمان وسيفرز Sievers.

(٥٢) سرعان ما اشتهر على أنه متخصص بارز في اللغات القوقازية. نشر عددا من المؤلفات المرموقة في هذا الموضوع، وشغل نفسه أيضا بالنظرية اللسانية العامة، ولكنه كان أقل نجاحا في ذلك بكثير. وقد حفزه اتصاله المباشر بالمعطيات اللغوية من لغات لا تنتمي إلى الأسرة الهندية ـ الأوروبية إلى تأمل الصلات المتبادلة بين اللغات، وخاصة في علاقاتها السلالية.

(٥٣) وتفترض هذه النظرية أن كل لغات العالم نشأت عن لغة واحدة مشتركة. وقد استلهم بعض العلماء هذه الفكرة من العقيدة المسيحية عن أصل الإنسان. واعتنق هذه النظرية بعض المنظرين اللسانيين من ذوي الرؤية المثالية. ووجدت أكثر مناصريها إخلاصا لها في الباحث الإيطالي ألفريدو ترومبيتي Alfredo Trombetti.

وفي رأي مار أن البشر عبروا عن أنفسهم أولا عن طريق حركات أجسامهم، وأن الكلمات الأولى لم ينطق بها إلا لتكون عونا للسحر. وكان مقتنعا أن البنية اللغوية البدائية للجنس البشري يمكن أن تستنبط ـ حتى عصره ـ من خلال التنوع القائم في الظواهر اللغوية.

(٥٤) وهي النظرية القائلة بأن جميع اللغات تتطور، بفضل التحول الرحلي، لتطلع على التتابع مراحل أرقى في سلسلة التطور بمرور الزمن. وتتفق هذه النظرية مع بعض المفاهيم اللسانية في القرن التاسع عشر، وخاصة نظرية شلايشر عن (شجرة السلالة) أو (النظرية الطبيعية البيولوجية).

(٥٥) كانت مجموعة اللغات اليافثية ـ في رأي مار ـ تحتل مرتبة بين اللغات الهندية ـ الأوروبية والسامية من حيث التطور. لذا أكد أن دراسة هذه المجموعة يمكن أن توفر معلومات بالغة القيمة عن حقب ما قبل التاريخ ـ الموغلة في القدم ـ التي مرت بها أسرة اللغات الهندية ـ الأوروبية.

وقد غير مار ـ بمرور الزمن ـ كثيرا من التفاصيل في نظريته، كما أنه لم يكن متسقا بالنسبة للغات التي يعدها «يافثية»، ففي البداية قصرها على اللغات القوقازية، ولكنه مع حلول عام ١٩٢٠ أضاف رصيدا من اللغات أكبر بكثير.

(٥٦) اعتقد مار أن كل لغة ـ ناشئة عن عملية التمازج ـ تشتمل لغتين متعايشتين، تماما كما تتضمن كل ثقافة وجود طبقتين ثقافيتين: إحداهما تنتمي إلى المستغلين، والأخرى إلى الذين يرزحون تحت الاستغلال. وطبقا لقوانين التطور الاجتماعي يتحتم على لغة الرازحين تحت الاستغلال أن تحل محل لغة المستغلين.

(٥٧) لم يكن ماريولي بنية الجملة اهتماما خاصا.

(٥٨) فاللغة نمت بين البشر من خلال قيامهم بالعمل، في أجزاء مختلفة من سطح الأرض، واكتسبت صيغتها بطرق متنوعة، ولكنها احتفظت دائما بالوظيفة الأساسية لها، وهي كونها وسيلة للتفاهم المتبادل.

(٥٩) أما في خارج الاتحاد السوفيتي فقد رفضت نظرية مار بوصفها غير علمية، نتيجة نقد جاد مدعم بالوثائق. فقد ثبت بالأمثلة العملية أن مقولة مار المسلمة المتعلقة بخضوع لغة المستغلين إلى لغة الرازحين تحت الاستغلال لا تتفق مع حقائق الواقع.

(٦٠) تم تفنيد نظرية مار على أساس مقولة بسيطة ترى أن اللغة ظاهرة متميزة، لا يمكن أن ترتبط ارتباطا مباشرا ببنية أساسية أو فوقية. وقد تفرع عن هذه المقولة آراء أربعة أسقطت أفكار النظرية المارية إسقاطا تاما، وهي:

أ- لكل أساس بنيته الفوقية التي ترتبط به ارتباطا لا ينفصم، حتى إن انهيار الأساس يعني انهيار البنية الفوقية. وفي روسيا تم القضاء على الرأسمالية، وأسست الاشتراكية. ومع هذا فلم تدخل اللغة مرحلة جديدة.

ب- كل بنية فوقية تخدم قاعدتها، وهذا يعني أن كل طبقة اجتماعية يجب أن تكون لها لغتها الخاصة. ولكن الدول الأوروبية الحديثة يتحدث فيها الرأسماليون والبروليتاريون لغة واحدة.

جـ- ترتبط البنية الفوقية بأساسها ارتباطا زمنيا، مما يعني أنها لا يمكن أن تعيش طويلا بعيدا عنه. ولكن اللغة الروسية التي استخدمها بوشكين Pushkin تجاوز عمرها كلا من الإقطاعية والرأسمالية، ومازالت تؤدي وظيفتها في ظل الاشتراكية بوصفها مثلا لأعلى إنجاز لغوي.

د- لا ترتبط البنية الفوقية ارتباطا مباشرا بالنشاط الإنتاجي للإنسان، على حين ترتبط اللغة. فمظاهر التقدم الحديثة في البنية تدخل مصطلحات جديدة في حياة المجتمع، على الرغم من أن الأساس يبقى دون تغيير.

وبعد تفنيد هذه النظرية تأكدت لدى جمهور العلماء حقيقة كانت مشهورة منذ وقت طويل، وهي أن إنجلز Engels أوضح استحالة تفسير التغيرات الصوتية باستخدام الظروف الاقتصادية.

(٦١) فيما بين عامي ١٩١٧ و١٩١٩ قام سيرجي كارسيفسكي Sergej Karcevskij بعرض آراء دي سوسير في جامعة موسكو، ولكن الظروف الخاصة آنذاك كانت سببا في انعدام تأثير هذه الآراء على تطور اللسانيات السوفيتية. ولقد عفىّ المذهب الماري على اللسانيات التقليدية، واستقبل كل مذهب جديد، وبخاصة ما كان من الغرب، بالرفض الساخط. (ومثال ذلك أن العالم اللساني الشهير إ. سابير لم يكن معروفا لجمهور اللسانيين إلا من خلال ما وجهه إليه أصحاب مار من نقد. بل إنه وصف بالعنصرية، ولم يعد له اعتباره الكامل في الاتحاد السوفيتي إلا عام ١٩٥٦، على صفحات مجلة «قضايا اللسانيات»).

وفي العام نفسه (١٩٥٦)، عند انعقاد المؤتمر العشرين للحزب، بدأ الحديث عن الحاجة إلى بناء آلات للترجمة، فأحس علماء اللغة السوفيت بحاجتهم إلى الاطلاع على المنهج البنيوي، ومنجزات المنطق الرياضي، ومباشرة العمل في الفونولوجيا والصوتيات المختبرية، التي كانت مهملة حتى ذلك الحين في الاتحاد السوفيتي - وإلى استعمال المعايير الإحصائية في البحث اللساني.

(٦٢) يعد س.ك. شاوميان S.K. Saumjan نموذجا للسانيات البنيوية الروسية ومن أبرز ممثليها. كان على معرفة طيبة بمبادئ مدرسة براغ، ولكن حماسته كانت تتجه بصفة خاصة إلى المدرسة الجلوسيمية. وقد ظهر ذلك في كتابه «اللسانيات البنيوية بوصفها نظرية ثابتة في اللغة Strukturnaja Lingvistika kak immanentnaja teorija Jazyka الصادر عن معهد الدراسات السلافية التابع لأكاديمية العلوم السوفيتية، عام ١٩٥٨.

(٦٣) يستخدم المصطلح «انثروبولوجي» بالمعنى الذي اصطلح الأمريكيون عليه، إذ يشمل دراسة كل ما يتصل بالإنسان، وإن كانت دراسة ثقافته تأتي في الصدارة.

(٦٤) من المعروف أن أمريكا تضم خليطا من السكان متعددي الأعراق، الذين يتكلمون لغات مختلفة، ولكي تفهم مقولاتهم اللغوية فمن الضروري التعرف على تقاليدهم الثقافية.

(٦٥) مثال ذلك أن وفرة المفردات المعبرة عن مفاهيم تعالج الصيد البري أو صيد السمك تعطي إشارة موثوقا بها إلى حد كبير عن النظام الاقتصادي للسكان.

(٦٦) كان فرانز بوواز أستاذاً في جامعة كولومبيا، ومتخصصا في اللغات الهندية الأمريكية.

(٦٧) استخلص هذا الكتاب مادته من تسع عشرة لغة من اللغات الهندية في شمال أمريكا. ولم يقتصر على جمع المادة وتصنيفها وتنسيقها على نحو يثير الإعجاب، بل أسهم إسهاما أساسيا في المشكلة النظرية المتصلة بتأسيس منهج وصفي.

(٦٨) - Crystal, David: The Cambridge Encyclopedia of Language Cambridge University Press, 1988, P.407.

(٦٩) حسبنا أن نعود إلى هذا الكتاب لكي نتحقق من أنه كان مصدرا بمقدمة هامة في علم اللغويات الوصفي، [مشكلة البنية ص ٥٢].

(٧٠) تلقى سابير تدريبه الأول دوسا للغات الجرمانية في المدرسة التقليدية، ولكنه حصل على درجة الدكتوراه متتلمذا على بوواز في الأنثروبولوجيا. ومنذ عام ١٩٢٥ كان أستاذا للسانيات والأنثروبولوجيا في شيكاغو، وانتقل عام ١٩٢٦ إلى جامعة ييل. وكان ذا ثقافة عامة واهتمامات علمية واسعة على نحو تجاوز كل حد. لم يقتصر عمله على الاشتغال بالمشكلات اللسانية، ولكنه قام أيضا بإسهامات ناجحة في مجال علم النفس والأنثروبولوجيا.

(٧١) يرى سابير أن كل إنسان يحمل في داخله المخططات الأساسية التي تنظم لغته، أي أنه يحمل النماذج الممثلة لجميع الوسائل الفعلية التي تزوده بها اللغة لتؤمن له عملية التواصل. ومن هنا يتوصل الإنسان إلى التعبير عن أفكاره وفقا لهذه النماذج النفسية الخاصة بلغته، وكذلك يستحضر في الاستعمال مادة لغوية يستخدمها بالفعل.

(٧٢) في عام ١٩٢١ ظهر كتابه (اللغة)، وهو ذو توجه انثروبولوجي، وكان له - مع كتاب بوواز (الدليل إلى اللغات الهندية الأمريكية) - تأثير واضح على تطور اللسانيات الأمريكية.

(٧٣) عرض سابير آراءه في هذا الموضوع لأول مرة في عام ١٩٢٥، في دراسة له بعنوان: «النماذج الصوتية في اللغة Sound Patterns in Language» ومرة أخرى عام ١٩٣٣ في دراسته عن «الحقيقة النفسية للفونيمات» La Realite Psychologique des phonemes، وقد أعيد نشرها عام١٩٤٩ في (مختارات من كتابات إدوارد سابير) «Selected Writings of Edward Sapir».

(٧٤) أيد وورف نظرية (رؤية العالم) التي عرفت في اللسانيات الأوروبية منذ عصر هومبولت، ولكنه لم يستلهم أفكاره من مذهب هومبولت، إذ لم يحط جمهور اللسانيين في أمريكا إحاطة صحيحة بإنجازات اللسانيات الأوروبية.

(٧٥) يشمل مجال الاهتمام المباشر لهذا العلم: الظواهر العضوية والنفسانية لإنتاج الكلام وإدراكه، والمواقف العاطفية والذهنية تجاه حدث بعينه من أحداث التواصل، والخلفية الثقافية والاجتماعية التي تشكلت نفسية الفرد في مواجهتها.

(٧٦) يعد عام ١٩٥٣ هو عام تأسيس هذا العلم.

(٧٧) تعود بدايات الاهتمام باللغة عند علماء النفس إلى بداية القرن التاسع عشر، مع أعمال ممثلي الأمبريقيين الإنجليز (جيمس ميل وولده جون ستيوارت ميل). أما أول عالم نفس كتب دراسات جادة عن اللغة من وجهة نظر نفسانية فهو ف فونت الذي دعم نظرية (الإدراك بالترابط) وأصر على أن الخصائص النفسية للمجتمع المتكلم تتشكل وفقا لنمط الحياة الجماعية له، ومن الضروري - لبحث هذه الخصائص - التعرف إلى كل مظاهر الحياة الجماعية، وعلى رأسها اللغة.

وفي العشرينيات من هذا القرن وجدت أفكار مدرسة علماء النفس الألمان (م. فيتهيمر M. Weitheimer، ك. كوفكا K. Kouffka، ف. كولر W. Koehler) آذانا صاغية، فلقد قامت هذه الأفكار على أساس من المبدأ البنيوي الذي يبرز الظواهر النفسانية كما صاغتها (نظرية الجشطالت). وفحوى هذه النظرية أن كل شيء يشكل جزءا من شكل كلي أكبر إنما يستمد خاصيته المميزة من بنية الشكل الكلي. وكان لذلك صدى قوي في أمريكا، حيث كانت قد تطورت أفكار المدرسة السلوكية ذات الصلة بنظرية الجشطالت. ولقد كانت

هذه الفترة تحديدا هي الفترة التي بدأ فيها علماء النفس اهتمامهم النشط بمشكلات اللغة.

(٧٨) مثال ذلك أن يعطى للمفحوص كلمة ما (ونصاغ غالبا من دون أن يكون لها معنى معجمي، ولكنها تستدعي إلى العقل - عن طريق تركيبها النحوي - مفردات موجودة في لغة بعينها)، ثم يطلب من المفحوص أن يجيب سريعا بأول كلمة تخطر على باله (وهنا لابد من أخذ تقرير دقيق عن الخلفية الاجتماعية والثقافية للمفحوص، لأن الانعكاس الاستدعائي محكوم بهما إلى حد كبير).

(٧٩) الحدث الاتصالي يتم إنجازه وفقا لشفرة معينة، وهذه الشفرة محكومة - أساسا - بالعادات الثقافية للجماعة المتكلمة، على الرغم من أنها تكتسب - بطبيعة الحال - خصوصية أسلوبية تعتمد على الخصائص النفسية للشخص المشارك في الفعل الكلامي.

(٨٠) مثال ذلك ما يقال، في اللهجة الكويتية، عند شكر شخص بعد إنجازه خدمة لآخر: (ما قصرت)، فهذه العبارة توحي للمصري الذي يشكره الكويتي، أنه لو لم يؤد هذا العمل لعُدَّ مقصرا.

(٨١) حاضر بلومفيلد في شيكاغو، ثم عمل أستاذا بجامعة ييل فيما بين عامي ١٩٤٠ و١٩٤٧. وتلقى تدريبا نحويا تقليديا، وكان أكثر تمسكا ووفاء للنحو التقليدي من سابير، كما كانت همومه أضيق مجالا. وظل في المقام الأول باحثا لسانيا.

(٨٢) يستعمل الآن مصطلح «مدرسة ييل» وصفا للسانيين الأمريكيين الذين طوروا منهجه للتحليل اللغوي فيما بعد.

(٨٣) يعد عالم النفس جون برودس واطسون John Beoadus Watson مؤسس السلوكية الأمريكية. وقد أعطى واطسون صيغة محددة للأفكار العامة التي استولت على علماء النفس في أمريكا وأوروبا في بداية في هذا القرن بتأثير نظرية العالم الروسي بافلوف (وهي النظرية القائلة بالانعكاسات المشروطة التي تنمو عن طريق العادة بوصفها استجابة آلية لمثير معين). وكان لأعمال واطسون تأثير بالغ في صياغة الفكر والثقافة في أمريكا. وقد صاغ واطسون برنامج السلوكية لأول مرة عام ١٩١٣ في دراسة له بعنوان «علم النفس كما يراه السلوكيون» Psychology as Bahaviorists veiw it.

(٨٤) صرح بلومفيلد بمعارضته للنزعة الذهنية، ولكنه هو نفسه لم يراع ذلك دائما في التطبيق (خلافا لاتباعه). وقد انتقد بسبب ذلك فيما بعد.

(٨٥) شاع هذا المصطلح على يد موريس سواديش Morris Swadesh تلميذ سابير في بيانه للأساس المنهجي في البحث الفونيمي، وذلك في ظل مفهوم سابير للتوزيعية.

(٨٦) مثال ذلك الكلمتان: (رجل، يوم) اللتان تنتميان إلى فئة واحدة هي فئة الأسماء، حيث يمكن لكل منهما أن تحتل المكان نفسه في الجملة (هذا ... سعيد).

(٨٧) فرضت هذه المقاربة الأحادية الجانب قيودا على قيمة نتائجهم، غير أن بحوثهم قد أدخلت على مجال الهموم اللسانية ظواهر معينة لم تكن تلقى حتى ذلك الحين ما هي جديرة به من اهتمام (مثل: دور الفصل Juncture، أي الحد الفاصل بين الوحدات اللغوية، وهو ما نجده في التقاء كل كلمتين من: (أنْ يفعل، من وال، من يعمر) وما يتصل بهما من ظواهر).

(٨٨) مثال ذلك في العربية أن الهمزة /ʔ/ مورفيم يفيد الاستفهام في الجملتين: (أخرج محمد؟ أمحمود بخير؟)، على حين تكون الهمزة فونيما في الفعلين: (أكل - أخرج)، وفي الضمير (أنا). وكذلك الواو: فهي فونيم في الكلمتين (وإم - وفاء) ومورفيم متعدد المعاني، يفيد العطف، كما يفيد معنى الحال، والمصاحبة، والابتداء (الاستئناف)، ويمعنى رُبَّ، والقسم... إلخ.

(٨٩) هذا الكتاب (الذي أثار كثيرا من الجدل والخلاف) يصف المنهج، ويقدم عرضا عمليا لتحليل الوحدات الفونيمية Phonemic units والمورفيمية Morphemic للغة السواحيلية والعبرية الحديثة.

(٩٠) مثال ذلك: خاصية الهمس في الفونيم العربي (التاء) فهي سمة مائزة له في مقابل سمة الجهر في نظيره (الدال).

(٩١) يعرف جاكوبسون الفونيم بأنه حزمة مؤلفة من مثل هذه السمات المائزة. حيث تصوغ هذه السمات صياغة صحيحة فإن ذلك يعني التعيين الصحيح لجوهر طبيعة الفونيم.

(٩٢) مثل ذلك في العربية الصفات (قصير - طويل) و(قريب - بعيد) فنحن نجد أن الكلمة الثانية في كل من القوسين تتضمن في دلالتها الدرجات المتباينة للوحدة الدلالية Semene التي تضم في ثناياها معنى الكلمة الأولى. فعندما نتساءل عن طول شيء ما نستخدم الصفة (طول)، فنقول ما طول الطريق بين القاهرة والإسكندرية؟ وما طول الثوب؟ ولا نتساءل بقولنا ما قصر؟ وهكذا في كلمة (بعيد). وعلى هذا تكون صفة (قصير) موسومة، لأنها تختص بدلالة القصر. أما (طويل) فتضم درجات القصر والطول. وهكذا في كلمة (قريب) فهي تختص بدلالة القرب، على حين تضم كلمة (بعيد) درجات القرب والبعد.

(٩٣) ولد أفرام نوام تشومسكي في ولاية بنسلفانيا من أصل أوروبي شرقي، وكان أبوه وليام تشومسكي لسانيا أيضا. ودرس أفرام في جامعة بنسلفانيا، وتتلمذ هناك على يد أستاذ اللسانيات والدراسات السامية زيليج هاريس، تأثر بأبيه وأستاذه فدرس اللسانيات بالإضافة إلى الفلسفة والرياضيات، مما انعكس على فكره فتميز بالدقة والسعي إلى البحث عن الاطراد في القوانين، إلى جانب إفادته من المناهج الفلسفية التي انعكست على فكره اللساني. ومنذ عام ١٩٥١ بدأ يكتب حول البنية المنطقية للغة، ونشر ١٩٥٣ حول نظم التحليل التركيبي، في دورية تعنى بالمنطق الرمزي، ثم نشر في النحو المنطقي والدلالة وأهميتها اللغوية ١٩٥٥. وفي العام نفسه قدم رسالته للدكتوراه حول «التحليل التحولي للغة»، وقد ضمنها بعد ذلك بعشرين سنة في كتابه الضخم «البنية المنطقية للنظرية اللسانية».

وفور انتهائه من مناقشة رسالته انضم - كباحث مستقل - إلى معهد ماساشوستس للتكنولوجيا. وفي عام ١٩٦٦ أصبح أستاذا لعلم اللسانيات واللغات الحديثة، ومنذ عام ١٩٧٦ أصبح واحدا من أساتذة المعهد الذين يعدون مع نظرائهم القليلين في جامعات هارفارد وستانفورد وشيكاجو «أساتذة العلم» الأمريكي المعاصر. (البحث اللغوي ٤١ -٤٢).

(٩٤) ركز كتاب «البنى التركيبية» على النحو والصرف، ولكن العامين ١٩٦٤، ١٩٦٥ شهدا تطورا هاما في النظرية التحويلية التوليدية.

هذا التطور الذي طالب بضرورة ضم المعاني والفونولوجيا في إطار النظرية الجديدة» (مبادئ، علم اللسانيات ص٦٧).

(٩٥) لا تعني الكلمة «توليدي» هنا أكثر من «توضيحي». والنحو التوليدي نظرية تهتم بشكل الصور التعبيرية epressions ومعناها في اللغة. أي أنه يهتم بوجوه المعنى والصيغة التي تحددها ملكة اللغة Language Faculty (المعرفة اللغوية ص٥٣).

(٩٦) تضمنت أعمال مدرسة بلومفيلد في الوصف اللساني العلاقات التحويلية بين الجمل ذات التراكيب النحوية المختلفة. وقد وصف هاريس هذه الأعمال في بحثين نشرا في عامي ١٩٥٢ و١٩٥٧.

وقد أعلن تشومسكي ١٩٥٧ مجموعة القواعد التحويلية، لكي يتم توفير لسانية أقوى من نظرية المكونات المباشرة أو النموذج التوزيعي (تركيب العبارة) (مبادئ، علم اللسانيات ص٦٦)

(٩٧) مشكلة البنية ص٦٤.

(٩٨) المرجع السابق ص٦٥.

(٩٩) «يقترح تشومسكي أن نقيم - في مقابل النزعة التي تتذرع بالاتجاه التجريبي - نزعة عقلية تعتبر في حقيقة الأمر أكثر أصالة في تجريبيتها. إذ أنها لا تنفض يدها من الوقائع والأحداث التي تلتقطها بالتأمل والحدس في تجربتنا اللغوية الحية، بل تشغل أيضا بالبنية العميقة، دون أن تقف عند حد العمليات التصنيفية التي تقتصر على البيانات السطحية لتصل إلى كيفية انطراح البنية العميقة على السطحية. وهي لاتدرك ذلك الهدف من خلال تصور البنية كمجموعة من الخصائص، وإنما بدراسة القواعد الأساسية للتوالد، خاصة فيما يطلق عليه نموذج التحول. وهو على قدر كبير من الأهمية بالنسبة لتطور الفكر البنائي اللغوي». (نظرية البنائية في النقد الأدبي ص١٤٣-١٤٤).

(١٠٠) مشكلة البنية ص٦٧.

(١٠١) استلهم تشومسكي فكر ديكارت، الذي كان يقول بوحدة العقل البشري، ويؤكد القدرة الإبداعية فيه. كما كان ديكارت صاحب فكرة (النحو الكلي) (الجوامع النحوية)، على أساس أن تكوين العقل وآليات التفكير واحدة بين جميع الناس. واللغات البشرية كلها تجليات ظاهرة للنحو الكلي، واختلاف التجليات لا يمنع وحدة آليات التفكير، بل ينبغي أن يكشف عنها. وعلى أساس هذه الأفكار الديكارتية رأى تشومسكي أن الإنسان كائن متميز لغويا، وإبداعه اللغوي هو هدف الدراسة اللسانية.

(١٠٢) مشكلة البنية ص ٦٨.

(١٠٣) الجذور الفلسفية للبنائية ص ٨.

(١٠٤) مشكلة البنية ص ٦٨.

(١٠٥) Kehoe, Monika: Applied Linguistics: a survey for language teachers New York: Collier-Macmillan International, 1968. Leech, G & Candlin C.: Computers in English Language Teaching and Research (selected papers from the 1984 Lancaster Symposium. London, New York: Longman 1986.

(١٠٦) Richards, Jack C.,: Error Analysis, Longman, 1984.

(١٠٧) Stubbs, Michael: Discourse Analysis: The sociolinguistic Analysis of Natural Language. Basil Blackweel, U.K. 3ed ed. 1987.

مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص: دليلة مرسلي، كريستيان عاشور وأخريات.
بيروت - دار الحداثة - الطبعة الأولى - ١٩٨٥.

(١٠٨) Manaster A. & Ramer: Mathematics of Language, Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins pub. Co, 1987. Herdan Gustav: The Calcu lus of Linguistic Observation The Hague, Netherlands: Mouton, c 1962.

(١٠٩) «في النص الأدبي - دراسة أسلوبية إحصائية» سعد مصلوح. الطبعة الأولى - القاهرة، ١٩٩٢.

(١١٠) Whitelock, P. Kieran, K. Linguistic and Computational techniques in machine translation system design 2nd. ed. London, UCL Press, 1995.

(١١١) Croft, William: "Typology and Universals" Cambridge university Press, 1990. Winfred P. Lehmann.: "Syntactic Typology:Studies in the phenomenology of language. University of Texas Press, c1978.

(١١٢) University of Albama: Prague Studies in Mathematical Linguistics Vol. 1,University of Alabama Press, 1966 .

(١١٣) «البنيوية في الأدب» تأليف روبرت شولز، ترجمة: حنا عبود، منشورات اتحاد الكتاب العرب،١٩٧٧.

(١١٤) «مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص «دليلة مرسلي وأخريات - ١٩٨٥.

(١١٥) (عن البنيوية التوليدية) جابر عصفور - مجلة فصول - المجلد الأول - العدد الثاني - يناير ١٩٨١م

(١١٦) «نظرية البنائية في النقد الأدبي» صلاح فضل - مكتبة الأنجلو - الطبعة الثانية - القاهرة ١٩٧٧.

(١١٧) translated by Claire Jacobson, New York: Anchor Books, c1967 Lévi-Strauss Claude: "Structural Anthropology"

(١١٨) Leach, Edmund: "The Structural Study of Myth and Totemism "Tavistock Publications, 1967.

(١١٩) Baltimore, Johns Hopkins Press, 1970 Mackaey, R-Donato, E.: "The Language of Criticism and the Science of Man"

(١٢٠) رسالة ماجستير بعنوان: (علم الاجتماع بين الماركسية والبنيوية والوظيفية) مقدمة إلى جامعة القاهرة من الباحث أحمد القصير.

(١٢١) New Signs, Language and Behaviour."Chicago, 1, 1938. Morris, C.W.: "Foundation of the Theory of Sings." York, 1946.

المراجـع

أولا: المراجع العربية

(١) إبراهيم، زكريا: مشكلات فلسفية (مشكلة البنية)، مكتبة مصر، القاهرة (ب. ت.).
(٢) السعران، محمود: علم اللغة، الطبعة الثانية، دار الفكر العربي، القاهرة ١٩٩٢.
(٣) القصير، أحمد: علم الاجتماع بين الماركسية والبنيوية والوظيفية، رسالة ماجستير، مقدمة إلى جامعة القاهرة.
(٤) إيفيتش، ميلكا: اتجاهات البحث اللساني، ترجمة: سعد مصلوح، وفاء كامل، الطبعة الأولى، مطبوعات المجلس الأعلى للثقافة (المشروع القومي للترجمة)، القاهرة ١٩٩٦.
(٥) تشومسكي، نوام: المعرفة اللغوية، ترجمة: محمد فتيح، الطبعة الأولى، دار الفكر العربي، القاهرة ١٩٩٣.
(٦) حجازي، محمود:
- أصول البنيوية في علم اللغة والدراسات الاثنولوجية،مجلة عالم الفكر،المجلد الثالث، العدد الأول، ابريل، يونيو ١٩٧٢.
- البحث اللغوي، مكتبة غريب، القاهرة:١٩٩٣.
(٧) حنا، سامي . الراجحي، شرف: مبادىء علم اللسانيات الحديث، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية ١٩٩١.
(٨) زكريا، فؤاد: الجذور الفلسفية للبنائية، حوليات كلية الآداب، جامعة الكويت، الحولية الأولى ١٩٨٠.
(٩) شولز، روبرت: البنيوية في الأدب، ترجمة حنا عبود، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٧٧.
(١٠) عصفور، جابر: عن البنيوية التوليدية، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الثاني، يناير ١٩٨١.
(١١) فتيح، محمد: في الفكر اللغوي، الطبعة الأولى، دار الفكر العربي، القاهرة ١٩٨٩.
(١٢) فضل، صلاح: نظرية البنائية في النقد الأدبي،الطبعة الثانية، مكتبة الأنجلو، القاهرة ١٩٧٧.
(١٣) موسلي، دليلة (وأخريات):مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص، الطبعة الأولى، دار الحداثة، بيروت، ١٩٨٤.
(١٤) مصلوح، سعد: في النص الأدبي، دراسة أسلوبية إحصائية، الطبعة الأولى، القاهرة ١٩٩٢.

ثانيا: المراجع الأجنبية

(1) Bloomfield, L.: "Language" Holt, Rinehart and Winston, INC. U.S.A. 2nd ed.1961.
(2) Croft, W. "Typology and Universals" Cambridge university Press.1990.
(3) Crystal, D.: The Cambridge Encyclopedia of Language, Cambridge University Press, 1988
(4) Herdan, G.: "The Caluclus of Linguistic Observa tion" The Hague, Netherlands: Mouton, c1962.
(5) Kehoe, M.: Applied Linguistics: a survey for Language teachers - New York: Collier- Macmillan International 1968.
(6) Leach, Edmund.: "The Structural Study of Myth and Totemism" Tavistock Publications, 1987.
(7) Leech, G & Candlin C. Computers in English Language Teaching and Research (selected papers from the 1984 Lancaster Symposium). London, New Work: Longman 1986.
(8) Lévi-Strauss, Claude. "Structural Anthropology" translated by Claire Jacobson, New York: Anchor, Books, c1967.
(9) Macksey R. -Donato, E. "The Language of Criticism and the Science of Man" Baltimore, Johns Hopkins press, 1970.
(10) Manaster A. & Ramer "Mathematics of language" Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Pub. Co, 1087.
(11) Morris, C.W. "Foundation of the Theory of Sings". Chicago, 1, 1938. "Signs, Language and Behaviour". New York 1946.
(12) Richards, J.C.: "Error Analysis". Longman, 6th ed 1984.
(13) Stubbs, M. "Discourse Analysis": The sociolinguistic Analysis of Natural Language. Basil Blackwell, U.K. 3 rd ed. 1987.
(14) Whitelock, p. - Kieran, K. "Linguistic and Computational Techninques in machine translation system design. 2 nd ed. London. UCL Press, 1995.
(15) Winfred P.L. Syntactic Typology: Studies in the phenomenology of language". University of Texas Press, c1978.

مقاربة تاريخية لعلامات الترقيم

د. عبدالستار بن محمد العوني*

١ - مقدمة

لئن أمسى الترقيم في الغرب اليوم مستحوذا على اهتمام نحاة ومؤرخين ولسانيين لا يحصون عددا فبسبب ما له من صلات وثيقة بالكلام التلقائي، وبالقراءة والكتابة، وبالدلالة والتركيب والأسلوب، وبالتفكير والمنطق. بل لقد أصبح الترقيم ظاهرة تشترك فيها أغلب اللغات، مع خصوصيات لكل منها، وفوارق تفصيلية بينها في ذلك. ومرد هذه الأهمية إلى أن الترقيم، فضلا عن تحسين المقروئية والإسهام في إنتاج جمالية النص البصرية والأسلوبية، ينهض في مضمار التعبير الكتابي بمهمة رفع اللبس نهوضا يتوقف عليه حصول الغرض الرئيس من التواصل، بل كثيرا ماتعطلت عملية التبليغ والتفاهم بين الناس من جراء إغفال الترقيم أو الغلط فيه، على نحو ماهو مبسوط في صدور كتب الاختصاص قديمها وحديثها.

ونظرا إلى أهمية الترقيم في شتى الألسن والكتابات، وإلى عدم توفر الدراسات المتعلقة به في العربية، رأينا من المفيد أن نتناوله بالدرس ها هنا في محاولة لرصد كيفية نشوئه في غابر الزمان، ثم تطوره عبر الأحقاب التاريخية المتلاحقة سواء في الألسن الأجنبية، أو في لسان العرب، لا خاصة وأن معالجة قضية الترقيم من منظار تاريخي وصفي وفق مراحل ظهوره وتطوراته مسألة مازالت عند بداياتها في مختلف أصقاع العالم، على حد علمنا. فلم لا نواكب حركة البحث العلمي في هذا المجال؟!.

ولما كانت طبيعة الموضوع هي التي تحدد المنهج، فقد تعين علينا انتهاج الترتيب الزماني (أو قل التسلسل التاريخي Ordre Chronologique) للأحداث والمسائل ذات الصلة بالظاهرة محل الدرس: أي إن لجوءنا إلى تناول ترقيم الإغريقية واللاتينية وغيرهما من اللغات قبل ترقيم لسان العرب يعود إلى أسباب منهجية صرف. ومادام ترتيبنا لمواد البحث تاريخي لا تفاضلي فمن نافلة القول ان تأخير القسم العربي من محتوى البحث إلى مرحلة تالية على ماخصصناه للأقسام الأعجمية لايعني ان الترقيم العربي أقل قيمة علمية، أو أدنى عراقة مما سبقه من الأنظمة الترقيمية في العالم.

بل نحن عاقدون العزم على إنصاف العربية هاهنا رداً على إغفال الأخصائيين الغربيين في مصنفاتهم - على كثرتها - لذكر الترقيم العربي العائد إلى عصر المخطوط رغم أهميته وما يتميز به من دقة إذا قورن بأنظمة الترقيم المعاصر له. أما القسم الأخير من عملنا هذا فسنخصصه لاقتراح خطة رامية في جوهرها إلى تأسيس نظام ترقيمي عربي ينطلق من صميم لسان العرب، ويستفيد منهجيا ومعرفيا من المعلومات والطرق المعروضة في ثنايا المقاربة التاريخية، بناء على أن غايتنا القصوى هي توظيف نتائج بحثنا في خدمة العربية لغة وكتابة.

٢- تاريخ الترقيم إلى نهاية العصور الوسطى

٢-١ الترقيم لدى الإغريق .

يتفق الفيلولوجيون على أن أول جهاز شبه منتظم للترقيم أوجده النحوي الإغريقي ارسطوفان البيزنطي (حوالي ٢٥٧–١٨٠ق.م) Aristophane de Byzance نحو القرنين قبل ميلاد المسيح في أوج العصر الهلنستي، وذلك في مدينة الإسكندرية أيام كانت تلك المدينة عاصمة للبطالمة ووحدة اجتماعية ذات صفة عالمية،[1] ينتمي سكانها إلى ثمانية وخمسين جنسية على الأقل[2].

ويتمثل الباعث على استحداث الترقيم في أن البطالمة وقد نصبوا أنفسهم زعماء للحضارة الإغريقية[3] استشعروا ضرورة السيطرة بشكل فعال على كل مايتعلق بالمسالة الثقافية في مصر قصد إخضاع الفكر لتوجيه الحاكم في كافة أرجاء البلاد[4] الأمر الذي جعلهم يبنون لتحقيق هذا الغرض متحفا ملكيا وجامعة ومكتبة عمومية منقطعة النظير في عصرها[5]. وقد تمثلت رسالتها طوال القرنين الأولين من إنشائها في جمع التراث القومي لإغريقا (Ellas او Hellas) وتنظيمه[6] ، وتيسيره للدارسين[7] ، ثم في ضبط أول ثبت رسمي بأهم معالم ذلك التراث وغرره[8]. فكان لابد - لتحقيق الغاية المذكورة - من جعل الإغريقية لغة للبلاط[9]، ومن تصريف الشؤون الإدارية بها، ومن إيجابها على كل من كانت لهم رغبة في شغل مناصب ووظائف في الإدارة[10]. بيد أن المصريين وجدوا صعوبة شديدة في تعلم الإغريقية، وبات إتقانهم لها ناقصاً جدا[11]. وكان ارسطوفان البيزنطي - تلميذ زينودوت الأفيزي[12]، وخلفه في تولي أمانة مكتبة الإسكندرية وفي تحقيق آثار هوميروس - يرى أن منشأ صعوبة الإغريقية على المصريين وأضرابهم من سائر رعايا المملكة اللاجية لم يكن منحصرا في كثرة اللهجات[13] فحسب، وإنما هو متمثل في كيفية الكتابة بصفة خاصة[14].

ذلك أن الكتابة المصرية القديمة (التي أثارت إعجاب يونانيي القرن الخامس قبل الميلاد فسموها الهيروغليفية أي: الرسوم المقدسة)، إنما كانت تتركب من خمسمائة رسم تصويري منفصلة عن بعضها بعضا ببياضات عازلة، وكذا الحال بالنسبة إلى كل من الكتابة الكهنوتية Hiératique المتفرعة عن

الهيروغليفية نحو القرن الثالث قبل الميلاد، ثم الكتابة الشعبية Démotique العائد ظهورها إلى القرن الرابع عشر قبل المسيح فإن كلا منهما، زيادة على الاتصاف بالسهولة والسرعة مقارنة مع الهيروغليفية، تتحلى بخاصية عزل الوحدات الكتابية بفراغات بيضاء مبثوثة بينها بهدف مباعدة كل وحدة مرسومة عمّا قبلها ومابعدها عزلا من شأنه تسهيل عملية القراءة[١٥].

أما الإغريق، فعلى خلاف المصريين، لم يكن لهم حتى ذلك الوقت حقول بالبياضات العازلة اللازمة لتوفير الوضوح البصري المنتظر من القارئ، بل لم تفتأ كتابتهم متصلة Joined-up writing ترسم ألفاظها متلاحمة متراصة على هيئة الكتلة المعراة عن الفراغ والموصولة الأجزاء، حتى لكأن جميع ألفاظ سطرها الواحد (في الخط العادي) وكافة ألفاظ نصها (في القلم الحلزوني أو خط الحراث Boustrophédon) لفظ واحد ليس غير. ولم يكن عندهم - في أغلب الحالات - مائز يفرق اللفظ حالة الكتابة من سابقه ولاحقه في غضون السطر إلا هيئة الحرفين الأول والأخير من كل كلمة، حيث إنهما مخالفتان لبقية هيئات الأحرف الأخرى.

ولما كان هذا المائز الشكلي غير واف وحده بتمكين القراء الذين ليست لهم اليونانية لغة أُماً من الوقوف على حدود الألفاظ بالسرعة والسهولة المطلوبتين أثناء القراءة، فقد تكرس أرسطوفان للاستعاضة عنه بمائز علامي من وضعه الخاص، وهو عبارة عن جهاز خطي مركب من ثلاث نقاط متفقة في الشكل والحجم، لكن مختلفة وظيفة وموقعا. فالنقطة فوق السطر point moyen تفصل اللفظ عن مجانبيه في السلسلة المكتوبة، والنقطة أعلى السطر point en haut تنبيء بمواضع النبر حيث تجعل فوق المقطع الذي ينبغي الضغط عليه أثناء الكلام حتى يكون بارزا أوضح في السمع من باقي مقاطع اللفظ. والنقطة أسفل السطر أو تحت السطر sous-point تركز بكل دقة تحت كل حرف من حروف العلة voyelles ، ومن الحروف التي لا يشملها النطق lettres amuies[١٦].

ثم عمد أرسطوفان بمعاضدة تلميذه أرستارك الساموتراقي (٢٢٠-١٤٣ ق.م) Aristarque de Samothrace إلى تطوير هذا الجهاز من ترقيم للفظ إلى ترقيم للجملة. فالنقطة الواقعة تحت السطر comma تدل على الوقفة القصيرة التي يتعين على القارئ مراعاتها أثناء القراءة، والنقطة فوق السطر (Stigmé او teleia) إضافة إلى إيذانها بتمام معنى الجملة، توضع علما على الوقفة الطويلة، بينما ترسم النقطة الوسطى colon فوق السطر ami-hauteur بما هي رمز إلى الوقفة المتوسطة أي التي تشغل منزلة بين المنزلتين من حيث الزمن الذي تستغرقه، فهي وقفة متوسطة ليست قصيرة ولا طويلة[١٧].

وإلى جانب تلك العلامات، أبقى أرسطوفان ومن معه على علامة شاع استخدامها بين اليونانيين السابقين لعصره باسم: paragraphos ، وهي عبارة عن فاصلة أو شرطة أو شكل خطي مخصوص (شولة pied de mouche) يوضع تحت بداية آخر سطر من كل فقرة إلماعا إلى انتهائها بانتهاء السطر المذكور.

لكن المؤرخ بفيفر R.Pfeiffer يؤكد أن أرسطوفان البيزنطي بعمله ذاك لم يخترع الترقيم بل واصل تقليدا عريقا، وألف بين علامات كانت مستخدمة من قبله في كتابات القدماء، دون اطراد ولا انتظام. ففي نقش أثري graffiti عائد إلى القرن السابع قبل الميلاد توجد علامات ترقيم من نوع الترقيم المنسوب إلى أرسطوفان. وفي نصوص البردي المكتوبة بالإغريقية في القرن الرابع قبل الميلاد وردت علامات العودة إلى السطر، ونهاية المصنفات signes de paragraphes, de fin d'ouvrages واضحة لا ريب فيها[١٨].

وعلى الإجمال تشهد النقوش والمخطوطات المتبقية من القرنين الخامس والرابع قبل الميلاد على أن النظام الخطي لليونانية القديمة كان بالفعل يتضمن نقطتين أو نقاطا dots متتالية، وفي بعض الحالات خطا

عموديا vertical string للفصل بين الوحدات المتتابعة في السلسلة المكتوبة. إلا أن دائرة استخدام مثل تلك العلامات ظلت محصورة في أناس قليلين من بينهم بالخصوص أرسطو (٣٨٤-٣٢٢ق.م.) سواء في مصنفاته، أو في مخطوطة الإلياذة التي كتبها بخط يده لتلميذه الإسكندر المقدوني، وكان أرسطو يتفرد بوضع خط أفقي horizontal line تحت أول كلمة من كل وحدة معنوية ذات شأن إعلاما للقارئ، بابتداء فقرة جديدة[١٩]. أما يوريبيد (٤٨٠-٤٠٦ق.م.) Euripide من قبله فقد دأب على استخدام شكل خطي على هيئة حرف التاج V إعلانا عن انتقال الكلمة من مخاطب إلى آخر في بعض مسرحياته الشعرية[٢٠].

إلا أن الإغريقية ليست اللغة الأولى في العالم التي حفلت كتاباتها بعلامات الترقيم إذ يستنتج من نقش ذكير stéle de Zquir الذي عثر عليه في حماه والعائد تاريخيا إلى ٨٠٠ق.م. يقوم دليلا على استعمال الآراميين خطا مائلا trait oblique عازلا بين الكلمة ومايليها، ثم أصبحوا بعدئذ يفصلون بين الألفاظ بنقاط فوق السطر، وبمعدل نقطة واحدة في أعلى الحد بين كل كلمتين، على نحو ماجاء، بنقش (بر راكب) المسمى هكذا نسبة إلى ملك سمال زنجرلي اليوم، بل إن العبرية كانت مخطوطاتها القصيرة تتضمن علامة فصل بين المفردات. يتضح ذلك مثلا من نقش سلوان المتعلق بتخليد ذكرى حفر بئر عميقة بالقرب من مدينة القدس، والنقطة وفق ورودها في النقش المذكور تقوم مقام البياض في الكتابات الحالية أي إنها علامة ترقيم بأتم معنى الكلمة.

لكن الكتابة العبرية ليست بدعا في ذلك من كتابات شعوب الشرق القديم. فالمؤابيون (أصيلو شرق الأردن) كانت كتابتهم مزودة بالنقطة الفاصلة بين الكلمات، وبالمطة الفارزة للجمل عن بعضها البعض، لكن لم يبق لنا من شواهد في هذا المضمار سوى أثر كتابي واحد هو نصب الملك مشيع العائد إلى القرن التاسع قبل الميلاد، ولعل المسمارية أن تكون أول كتابة تزودت بالترقيم في فترة معينة من تاريخها ببلاد الرافدين إذ لم تكن في بادئ أمرها تعرف فواصل بين الألفاظ بل كانت وحداتها الخطية تكتب الواحدة ملتصقة بالأخرى دون فصل، ثم أخذت نصوصها الشعرية، شأنها في ذلك شأن كتابة اللغة الأكدية القديمة، تشهد فصلا بين الكلمات برمز يمثل مسمارا وحيدا قائما بين كل لفظين.

ويرى العالم الدانماركي مونتر مكتشف المسمار القائم مقام علامة ترقيم تؤدي وظيفة النقطة أن مخطوطة نيبور التي تحمله إنما هي في الواقع وثيقة الصلة بلغة الابستاق Avesta لسان كتاب الفرس المقدس المنسوب إلى زردشت[٢١]. يقول تنسر رئيس هرابذة «هيربدان هيربد» أردشير بابكان في كتابه إلى جسنسفشاه ملك طبرستان: «اعلم أن الإسكندر أحرق كتاب ديننا البالغ اثني عشر ألف جلد بقرة في اصطخر، وكان قد بقي منه ثلث في الصدور...»[٢٢]. ويرى العالم الإنجليزي وست West أن ابستاق الهخامنشيين تم إخراجه بطريقة متميزة دالة على باع في الترقيم حيث قسم إلى ألف فصل كل منها ينقسم إلى واحد وعشرين كتابا أونسكا، وفي عهد الساسانيين لم يبق من هذا الكتاب عدا ٣٤٥٧٠٠ كلمة مبوبة في ٣٤٨ فصلاً، ومقسمة كذلك إلى واحد وعشرين نُسكا.

ومايهمنا هنا هو «أن للابستاق لغة قائمة الذات، ولها أبجدية خاصة بها تسمى بالفارسية دين دبيرة، وتعتبر أفضل أبجدية في الشرق»[٢٣] خاصة وأنها تتفرد من بين كتابات الشرق عامة بتسجيلها الصوائت جنبا إلى جنب مع الصوامت تسجيلا هجائيا واضحا ومطردا. ولئن أضحينا «لانملك أثرا مكتوبا بهذه اللغة عدا الابستاق»[٢٤] فإن نص الابستاق شاهد على أن كتابتها موشحة ببعض علامات الترقيم. فليس من المستبعد إذن أن يكون الترقيم اختراعا شرقيا صميما عرفه العبرانيون والمؤابيون من قبل أن يستخدمه الإغريق بقرابة القرنين، وتحلى الابستاق كتاب الفرس المقدس ببعض علاماته قبل تحلي إلياذة هوميروس بها بفترة من الزمن غير قصيرة.

٢-٢ علامات الترقيم في ظل الرومان

اما اللغة الثانية التي اضحت سطور كتابتها مجالا للترقيم فهي اللاتينية، حدث ذلك في ظلّ الرّومان قبل أن تشهد دولتهم انشطارا نهائيًا Partitio imperi (٣٩٥ ـ ٤١٠) إلى إمبراطوريّتين: شرقيّة عاصمتها القسطنطينية على البوسفور، وغربيّة عاصمتها روما على التّيبر، مع حدّ جغرافيّ فاصل بينهما هو نهر الأودر. وكانت الكتابة اللاتينيّة في مبدأ أمرها متّصلة Scriptio continua، محرومة من البياض العازل للألفاظ عن بعضها البعض في نطاق السّطر المكتوب، شبيهة من هذه النّاحية باليونانيّة. لكن ليس في ذلك من غرابة والحال أنّ الرّومان لمّا اختاروا القلم الاتروسكي خطًا للغتهم في القرن السّادس قبل الميلاد، إنّما عوّلوا في استكمال أشكال الأحرف النّاقصة على الاقتباس من كتابة الإغريق، وقد كانت شائعة حينئذ في إيطاليا الجنوبية. وكان قد يوشر في كتابة اللاتينيّة أولاً على غرار اليونانيّة أي في آن واحد من اليمين إلى اليسار ومن اليسار، إلى اليمين طرداً وعكساً، ثمّ استقرّ الاستعمال على الاتّجاه نهائيًا من اليسار إلى اليمين[٢٥].

هذا، إلى أنّ الرّومان لم يستنبطوا ترقيما خاصًا بهم، وإنّما اقتبسوا جهاز أرسطوفان جذريًا مع إضافات جدّ بسيطة. فالمخطوطات اللاّتينية العائدة إلى ما بين نهاية القرن الأوّل قبل الميلاد، والقرن الثّاني بعده موشّحة بالنّقاط العازلة بين الألفاظ على الطّريقة الإغريقية، ثمّ انقطع الرّومان من وقتئذ عن استخدام التّرقيم عائدين إلى الكتابة المتّصلة[٢٦] شأنهم في ذلك شأن اليونانيين الّذين اقبلوا مدّة على تعليم ترقيم أرسطوفان البيزنطي للتّلامذة في المدارس، ثمّ توقّفوا عن تدريسه واستعماله في النّصوص لأسباب مازالت مجهولة[٢٧].

وخلال العقود الأخيرة من القرن الرّابع الميلادي، قام في الامبراطورية الرّومانية حدّ لغوي انشطرت معه إلى قسمين متناظرين - وإن تعادلا - هما: الشّرق الهلّيني والغرب اللاّتيني[٢٨]. ثم جاء القرن الخامس حاسما في التّعجيل بانفصال الغرب اللاّتيني عن الشّرق الإغريقي حتّى ،اصبحت أوروبًا في بداية العصر الوسيط منقسمة إلى نصفين أحدهما لاتيني والآخر يوناني، وهما نصفان متعاديان، ويجهل كلّ منهما الآخر، إذ قام الشّرق اليوناني بنسيان التّراث اللاّتيني ما عدا القانون، في حين أخذ التّراث اليوناني ينسى في الغرب بأسره، حاشا صقلّية[٢٩]. فترتّب عن ذلك أن أصبح التّرقيم في اللّسان الإغريقي سواء على هيئته الأولى أو تطوراته اللاحقة بين أحضان الجانب الشّرقي من الامبراطورية المتصدعة - أعني الدّولة البيزنطية التي عرفت بثقافتها الإغريقية، المشربة بالطابع الشرقي، النائية بجانبها عن الروح اللاتيني - بينما أصبح مصير ترقيم لغة الرومان مرتهنا بأوضاع الثقافة والحضارة والتعليم في أوروبا الغربية.

٢-٣ الترقيم في كنف الامبراطورية البيزنطيّة

لقد أخذت الامبراطورية تتخلّى تدريجيًا (من سنة ٦١٠ حتى ٧١٧ للميلاد) عن انتمائها الرّوماني لتغدو عند نهاية المطاف إغريقيّة - شرقية في حدودها التّرابية وتركيبتها العرقيّة، يونانية في لسانها وإدارتها[٣٠]. فما إن حلت فترة حكم هرقل الأول (٥٧٥ - ٦٤١م) Heraclius 1er حتى تمكنت اليونانية من الظهور على كافة الألسن السائدة بأرجاء الإمبراطورية، وارتقت إلى مصاف لغة رسمية للدولة والإدارة عوضا عن اللاتينية التي أنشأت في بيزنطة تقضي نحبها على أيام يوستينيانوس الأول (٤٨٢ - ٥٦٥) Justinien 1er - وإن كان هو أحد متكلّميها المهرة - إلى أن لم يعد أحد تقريبا ينطق بها ابتداء من القرن الثامن[٣١].

ولمّا «كان التعليم يعد من الأمور المرغوب فيها إلى الدرجة القصوى ببيزنطة، وحيث إنّ اللغة اليونانية كانت، والحق يقال، تعلّم تعليما وافيا»[٣٢]، فإن التّرقيم على الطريقة الإسكندرية عاد إليه سالف اعتباره من حيث هو مساعد على القراءة الجهرية، وبات ضرورة تمليها حاجة النّاشئة البيزنطيّة إلى إتقان فن المشافهة التي كانت في القديم أساس التعليم، خاصة وأن التغيير لم يداخل مادة التعليم، وطرقه طوال عصور التاريخ البيزنطي على اختلافها.

فكان المتعلم لا يكاد يناهز السادسة حتى يبدأ باكتساب النحو والصرّف، فضلا عن القراءة والكتابة، ليمر إلى العكوف على دراسة الآداب اليونانية الكلاسيكية التي لم يكن بدٌ من الاستعانة على فهمها وحسن أدائها صوتيا بعلامات التّرقيم المتوفّرة.

فالتلميذ البيزنطي «كان يبدأ بهوميروس قبل أن يمضي إلى دراسة الشعراء الآخرين»، ولم يكن ثمة لطالب مَغْدًى عن استظهار الآثار الهوميروسية انطلاقا من الإلياذة فالأوديسية[٣٣]. فهذا سينسيوس يورد في إحدى الرّسائل أنّ ابن أخته كان يحفظ من هوميروس خمسين بيتا في اليوم[٣٤]. وهذا بيسلوس تمكن من حفظ الإلياذة برمتها عن ظهر قلب في سن مبكرة جدا[٣٥]. بل إنّ أي بيزنطي كان بإمكانه التعرف على كل اقتباس من قصائد هو ميروس أنّى وجدها[٣٦] فصار الكتّاب والمصنّفون البيزنطيون في غنى عن تصدير مقتبساتهم من الشّاعر بعبارة «كما يقول هوميروس» لعدم الحاجة إليها[٣٧]. وجدير بالذّكر أن النحوي الإغريقي أرسطوفان البيزنطي كان قد اهتدى إلى كيفية التّرقيم المنسوبة إليه، والمذكورة سالفا وهو بصدد مواصلة مشروع أستاذه زينودوت المتمثّل في تحقيق أشعار هوميروس[٣٨]، وملحمتا هوميروس هما اللتان حظيتا في مكتبة الإسكندرية بأدق ترقيم، ثم واصلتا التمتع بهذا الامتياز في ظل الدولة البيزنطية.

وبما أن النحاة البيزنطيين قد توصلوا إلى إحداث علامات جديدة (الفاصل المجرد، الفاصل المنقوط من تحت، الفاصل المنقوط من فوق...) فقد أقبل كوميتياس في القرن العاشر على إعادة ترقيم أشعار هوميروس باذلا ما في وسعه من مجهود لتوظيف العلامات الجديدة، على حين عمد قسنتطين هومونياكوس في القرن الخامس عشر إلى اختصار الإلياذة مدخلا عليها مزيدا من الضّبط على صعيد الترقيم[٣٩]. والملاحظ بعامة أن المجهود البيزنطي في هذا المجال كان في معظمه منصبًا على الشّعر من دون النثر لأسباب أهمها أن النظْم اليوناني الكلاسيكي كان يخضع لقواعد الكمّ، حيث إن تركيب عباراته يقوم على أساس من كم المقاطع. أما في كنف البيزنطيين فمع استمرار غير قليل من الشّعراء في نظم قريضهم وفق الطريقة القديمة - المتمثّلة في اتخاذ عدد المقاطع ميزانا للبيت الشعري - قُرض شعر كثير أساس صياغته النبر وحده، ونظمت مدائح دينية مسيحية على هيئة شعر موازينه عدد النبرات[٤٠]. و «البيزنطيون [عامة] يجدون مشقّة في دراسة الشعر الإغريقي من حيث إنهم كانوا ينطقون حسب النّبرة المكتوبة، كما كانوا مضطرين إلى تعلم النطق القديم كي يقدّروا ما في الشعر من إيقاع ووزن موسيقيّ و بحور»[٤١]. فأغلب علامات الترقيم التي استحدثوها كانت تبعا لذلك ذات وظيفة إيقاعية ونبرية بالدرجة الأولى.

٢-٤ التّرقيم في العالم اللاّتيني من انفصام وحدة الامبراطورية الرومانية حتى نهاية العصر الوسيط

وتجدر الإشارة إلى أنّ المرحلة الأولى من ترقيم اللاتينية - التي إليها كنّا قد ألمعنا - لئن استغرقت بضعة قرون فإنّها لم تكن إلاّ اقتباسا كلّيا لجهاز أرسطوفان علامات ووظائف ومواضع، ويمكن أن نربط هذا التقليد المحض بالوضعيّة اللسانية لامبراطورية الرومان ربط العلّة بمعلولها[٤٢]. فالمعروف أن «حكومة

الإمبراطورية لم تجعل من الوحدة اللغوية هدفها الأول لأنها كانت أمام لغتين مختلفتين للثقافة إذ ذاك»[٤٣]. «ولأنهم - أي: الرومان - رأوا في هذه الازدواجية عاملا يشد من وحدتهم ويزيدها تماسكا، وذلك توخيا منهم للوصول إلى المستوى الثقافي الذي بلغه الإغريق في الشرق»[٤٤]. فالحقيقة هي أن الرومان لم تقم لهم من دينهم، ولا من انتمائهم العرقي والجغرافي، ولا من مرماهم السياسي، موانع تصدهم عن تبني الثقافة اليونانية بحذافيرها والإقبال عليها أخذا ثمّ تمثّلاً. بل على العكس، إن «الكل رأى في هذه الثقافة الفنية والفكرية التي طلع بها العالم اليوناني الثقافة التي يتوجّب على روما اقتباسها وتبنيها ونشرها كعنصر ضام، موحد لهذه الامبراطورية المترامية الأطراف»[٤٥].

ومعروف أنّ اللاتينية تنحدّر عن لهجة وحيدة لا ثانية لها هي لسان مقاطعة اللاّسيوم Latium الصغيرة الواقعة في إيطاليا الوسطى على البحر الترنيني mer tyrrhénienne . ولما قويت الامبراطورية الرومانية صارت اللاتينية باعتبارها اللّغة الرسمية للدولة لسانا مشتركا لحوض المتوسط يستخدم على رقعة جغرافية ممتدة من أيرلندا حتى الفرات، ومن بحر الشمال حتى الصحراء الكبرى[٤٦]. فباتت حاجة كتابة هذا اللسان إلى الترقيم أكيدة ومتنامية باستمرار، وذلك حتى يصير إتقانها في متناول الأجانب من رعايا الامبراطورية، وهم كثر. ولانكون بالغنا إذا قلنا إنّ الترقيم قد دعم اللاتينية وتدعم بها ردحا من الزمن ليس بالقصير.

بل حتى بوقوع الفرقة بين شقّي إمبراطورية الرومان، ثم بزوال شقها الغربي سنة ٤٧٦ لم تفقد اللاتينية نفوذها وهيمنتها. فالغزاة الذين تقاسموا الغرب اللاتيني - الاسترغوط في إيطاليا، والفرنجة في معظم بلاد الغال، والقوط في إسبانيا، وما تبقّى من بلاد الغال والوندال في إفريقيا - كانوا من القلّة بحيث امتصتهم الشعوب المقهورة بسلطانهم فكان مصير لغاتهم الاضمحلال[٤٧]. وبقيت اللاتينية «لغة دولية يفهمها جميع السكان المتعلمين في إيطاليا وإسبانيا وفرنسا وانجلترا واسكنديناوة والبلدان الوطنية وبلاد المجر وبلاد البلقان الغربية». لقد كان المتعلّمون من أهل تلك البلاد يستخدمون اللغة اللاتينية في مراسلاتهم، وفي سجلات أعمالهم التجارية والمالية والدبلوماسية، وفي القانون والأعمال الحكومية، وفي العلم والفلسفة، وفي آدابهم كلها تقريبا قبل القرن الثالث عشر[٤٨].

وبفضل انتشار اللّسان اللاتيني إلى هذا الحدّ «لم يكن الكتاب يؤلف لأمة بل لقارة، ولم يكن في حاجة إلى ترجمة. بل يتم انتقاله من قطر إلى قطر بسرعة وحرية غير معروفتين في هذه الأيّام. كما كان الطلاب ينتقلون من جامعة إلى جامعة دونما عوائق لغوية، وكان في وسع العلماء أن يحاضروا باللغة نفسها في بولونيا وسلمنقة وباريس وأوكسفورد وابسلا Uppsala وكولونيا»[٤٩].

غير أن بقاء اللاتينية بنجوة من منافسة اللغات الأخرى داخل القارة لم يدرأ عنها الداء الذي نشأ لها من ذاتها بحكم «انفصام الصلات الدولية الذي أفضى إليه سقوط روما. وانتشار الفاقة في العصور المظلمة انتشارا أدى إلى انطواء النّاس على أنفسهم وفساد الطّرق وكساد التجارة»[٥٠]. لقد أخذ البون يتسع اتساعا لامزيد عليه بين شكل اللاتينية الأدبي المتميّز بالانسجام من بلوت(٢٥٤-١٨٤ ق.م) Plaute إلى القديس أوجستان (٣٥٤-٤٣٠ ق.م) Saint Augustin وبينها كلغة خطاب دارج حتى حصلت القناعة لمستخدميها في التّواصل الشّفوي اليومي بأنّ ملفوظهم لا ينتمي إلى اللاتينية[٥١]. ثم أوغلت لغة المحادثة اليومية في التّباعد عن الأصل grammatica حتى منحت النور تدريجيا - بين القرنين الخامس والتاسع - للّغات الرومانية Langues romanes الّتي هي عبارة عن لهجات كثيرة جدًا يحصرها أهل الاختصاص ضمن عشرة ألسن: الإيطالي، الصردي، البروفنسيّ Provincal، الفرنسي، الإسباني، الكتالاني catalan، البرتغالي، الريتو -

رومانيّ rhéto-romain (أو اللاديّ ladin أو الرّومنشيromanche)، الدلماتي والروميني roumain. فإسبانيا التي ذاعت بها اللاتينية منذ عام ٢٠٠ ق.م. أخذت الهوّة تتّسع بين لسانها المحكي، وبين لاتينية روما اتساعا روع شيشرون لما بدا له من رطانة قرطية البربرية. وإيطاليا أضحت بدورها تؤوي نحو أربع عشرة لهجة[٥٢]. بل لقد صار «لكل حي من الأحياء المختلفة في المدينة الواحدة - كمدينة بولونيا مثلا - في بعض الأحيان لهجة مختلفة خاصّة به»[٥٣]. فلم يكن ثمّة بدّ للاتينية في وضعها الجديد من أن تمر بوضع ثنائية phase de diglossie اكتسبت بمقتضاه استخدامين deux registres على مستوى الكتابي: الأول في متناول عظم أهم اللّسان: iuxta rusticitatem (أو circa romancium)، والثّاني مُعتَاص إلاّ على الراسخين في العلم: latinum obscurum[٥٤].

وقد أفضى كل ذلك إلى زيادة حاجة اللاتينية إلى الترقيم زيادة حتمها استئثار اللّهجات الناشئة بالخطاب الشفوي اليومي، واستشراء اللّحن، وتدني المستوى الثّقافي وانحصار انشطة القراءة في الأديرة والكنائس والمدارس والمناسخ scriptoria وما إليها. فقد كانت معرفة القراءة والكتابة قبل عام ١١٠٠م. في البلاد الواقعة شمال الألب «تكاد تكون مقصورة على (خدم الدين) وهم الرهبان والحسبة والكتبة وموظّفو الحكومة وأصحاب المهن»[٥٥]. ثم حيث إن اللاتينية ظلت لسان التّعليم والعبادات بكافة أوروبا طيلة القرون الوسطى فلم يكن ثمّة مناص من زيادة تطوير ترقيمها علامات signes وإخراجا mise en pages رجاء أن تتحسّن مقروئيّة نصوصها، وهو ما تمّ بالفعل خاصة في نطاق النهضة الكارولنجية.

لكنّ محاولات ترقيم فردية حدثت في المجال اللاتيني قبل مقدم الكارولنجيين، وكان لها من الأثر مايستحق الذكر. فرجل النّحو اللاّتيني دوناتوس Donatus أرجع إلى اللاتينية في القرن الرابع الميلادي ترقيم أرسطوفان بنقاطه الثلاث المتقدم ذكرها، مع تغيير في وجه استخدامها غير ذي بال[٥٦]. وفي القرن السادس أكّد الكاتب اللاتيني كاسيودور الصقلّي (نحو ٤٨٠ - ٥٧٥) Cassiodore de Sicile على الوجهة ذاتها مشيرا في كتابه Institutiones[٥٧] إلى أن علامات الترقيم إنما «هي بمثابة الأدلة على المعنى والأنوار المفصحة عن جلية الألفاظ، والكفيلة بإنارة القرّاء على أكمل وجه». لكنّ الّذي واصل المحاماة عن الترقيم الأرسطوفاني في القرن التاسع بنيّة تجذيره في اللاتينية، إنما هو إيزيدور إشبيلية (نحو ٥٧٠ - ٦٣٦) Isidore de Séville في موسوعته الشهيرة[٥٨] حيث اقترح تعديلات على النّقاط الثلاث الأصيلة في الإغريقية، فلم تحظ مقترحاته بالقبول لكثرة ماهي خليقة أن تفضي إليه من تعقيد. أما أهم محاولة ترقيم غير مشربة بالطّابع اليوناني الإسكندري فقد صدرت عن القديس جيروم (نحو ٣٤٧ - ٤٢٠) Saint Jéromeô في ترجمته التوراة Bible إلى اللاتينية ترجمة تعرف باسم «الرّواية الشّائعة» Vulgate حيث اتبع - ونصح باتبـاع - طريقة ترقيم تقوم على تقطيع articulation النص وفق جمل صغرى per cola et commata حتى يستطيع القارىء أن يستريح للتنفس في مواقع ليس من شأنها المساس بمعنى المقروء.

ثمّ ظهر البياض على أساس كونه بمثابة علامة للترقيم، وتطوير للكتابة في آن. وهو يتمثل في الفراغ الذي أضحى يترك بين الألفاظ المرسومة فوق السطر بعد أن كانت تكتب متلاصقة. على أنّ نينا كاتاش Nina Catach تعتبره «علامة ذات هيئة سالبة» signeem négatif[٥٩]. وقد اعتمد البيـاض لأول مرة في القرن التاسع للميلاد ببريطانيا وايرلندة باعتباره نتيجة للالتقاء الذي حصل بين التقاليد الثقافية لامبراطورية الرومان في فصل زوالها، وبين ثقافة الكلت الشفوية[٦٠]. لكنْ البياض لم يعبر المانش Manche إلى أوروبا إلاّ مُدارجة بين القرنين التاسع والحادي عشر حسب مختلف مناطق القارة[٦١]، ولم يتعمم استخدامه بصفة كلية حتى داخل بريطانيا ذاتها إلاّ في القرن الثالث عشر.

ثمّ جاءت النهضة الكارولنجية فاعطت للترقيم دفعا لم يسبق له مثيل. فشارلمان (٧٤٢ – ٨١٤) Charlemagne – بما هو إمبراطور الغرب وحامي الكنيسة وراعي الآداب والفنون – أنشأ في مركز حكمه بإكس – لاشابيل Ex-La-Chapelle ما يشبه الأكاديمية مستقدما إليها أساطين العلم من كافة أرجاء أوروبا، [٦٢] ومكلّفا مستشاره العلاّمة الأنجلوسكسوني الكوين (نحو ٧٣٥ – ٨٠٤) ALCUIN بالإشراف على إنعاش الحياة الثقافية في الغرب[٦٣]. ولمّا كان شارلمان – على حبّه العلم وشغفه بالنّحو – اميّا Illetré لايحسن الكتابة، وعصاميا – ذا إلمام ضئيل ومتأخر (زمانيًا) بالشفوي من اللسانين اللاتيني والإغريقي – ومسيحيا شديد الحماس للإنجيل فقد طفق يحض رواد النهضة على تكريس مجهوداتهم لتطوير الكتابة، وتكثيف أعمال النّسخ، ونشر نصوص الكتاب المقدّس على أوسع نطاق ممكن. وشارلمان فوق ذلك كلّه، كان على علم بالترقيم الّذي اقترحه القدّيس جيروم، وكان يتوق إلى تطوير ترقيم الكتاب السّماوي والوثائق الدينيّة على غرار ذلك[٦٤]. وقد أسفرت المجهودات المبذولة أوّلا عن اختراع الحرف الكاروليني الصّغير Carollingian minuscule الذي انشأ استخدامه يشيع بسرعة في أوروبا بأكملها، ثمّ أسفر عن ترسيخ اعتماد النّقطة الواحدة فوق السطر punctus علامة على انتهاء التركيب الجزئي، والنقاط المتعددة المتتالية علامة على انتهاء الجملة. وفي الآن نفسه أحدثت علامة الرّفع: (٧) punctus elevatus للدلالة على النّغم الصّاعد intonation montante. إلاّ أنّ مجمل هذه العلامات المستنبطة لتسهيل القراءة to facilitate reading ترشد في الوقت ذاته إلى منحنى الصوت وكيفية التّنويع في طبقاته رفعا وخفضا[٦٥]، وهي تنقسم من حيث نوعيتها إلى «ترقيم قوي» ponctuation forte يمثله أحد الأشكال الخطيّة التالية (:)، ويسمّى في جميع الحالات periodus، وإلى ترقيم ضعيف ponctuation faible تمثّله خطيا النقطة الوسطى point moyen الّتي ترسم أعلى السطر[٦٦].

وعند انقضاء الفترة الكارولنجيّة لم يتوقّف الترقيم عن شهود تطورات جديدة في مستوى كمية العلامات وأشكالها ووظائفها. فالعلامات الوقفية pausaux الرامية إلى رصد مواضع التنفس، ومدده المتفاوتة شهدت تغيرا جزئيا في النص اللاتيني حيث أصبحت الوقفة المطوّلة pause forte يشار إليها بنقطة تحتها فاصل تسمى periodus أيضا، والوقفة المتوسطة الطول pause moyenne علامتها نقطة معززة بفاصل من فوقها تدعى comma، والوقفة القصيرة أو الخفيفة pause faible رمزها النقطة المجردة وتسميتها اللاتينية هي punctus. ومن ناحية أخرى ظهرت في العالم اللاتيني علامات أخرى أهمها:

– حرف التاج: majusculus وقد ظهر بادىء ذي بدء في القرنين الثالث عشر، والذي يليه على هيئة C إرشادا إلى ابتداء جملة جديدة أو فقرة جديدة، تمييزا لها عمّا قبلها. ومكانه أوّل الجملة بغض النّظر عن موقع الجملة من السّطر المكتوب[٦٧].

– الفارزة: virgule وهي عبارة عن خط مائل (/) يقوم مقام الفاصل الحالي من حيث هو علم على الوقف الخفيف [٦٨].

– الرافعة (~) punctus circumflexus التي هي عبارة عن علامة نغمية prosodique تدل على النغم الصاعد rinsing inflexion ، أو على المنحى التّصاعدي للصّوت عند اخر كل جملة متعلّقة – نحويا – بما قبلها subordinate clause. على أن ظهور هذه العلامة يرقى تاريخيا إلى القرن الثالث عشر.

– نقطة الاستفهام: punctus interrogativus ظهرت بفرنسا خلال الفترة الكارولنجية وبالتحديد بين ٨٨٠ و٩٠٠م.

- علامة الأقواس: parenthesis وقد نشأت بإيطاليا في القرن الثاني عشر في شكل نقاط puncti أربع الأوليان منها متعاقبتان [..] مهمتهما فصل المقتطف المستشهد به عمّا يسبقه من كلام مؤلّف النص، والأخريان إحداهما فوق الأخرى [:] تُؤْذِنان بانتهاء المقتطف المستشهد به citation.

- علامة التعجب: exclamatio وتمّ ظهورها كذلك بإيطاليا نحو سنة ١٣١١م.

- خطُّ الوصل: ص union وd-trait الذي ظهر أول مرة ببريطانيا (hyphen) في القرن العاشر للميلاد للقيام بدور الإخبار عن قسمة اللفظ عند الضرورة بين آخر سطر وأول السطر الذي يليه[٦٩].

٢-٥ ترقيم العربية في عصر المخطوط

لاشك أن لأهل اللسان العربي أضخم تراث مخطوط عرفته البشرية، وخاصة أنه وليد حقبة من الزمان تربو على أحد عشر قرنا، وأنه يمتد على رقعة شاسعة من الكرة الأرضية هي تلك التي انتشر فيها الإسلام ومعه القرآن الكريم. فلا قبل لأحد من الناس، ولا للجنة من الخبراء بتفحص المخطوطات العربية جمعاء بهدف الوقوف على تفاصيل ترقيمها أشكالا ووظائف. هذا إضافة إلى أن التراث العربي المخطوط لم يصلنا كاملا بسبب ما توالى عليه من نكبات (الغزو المغولي - الحروب الصليبية - حرب إعادة الاحتلال Reconquista بإسبانيا...)، وما اختلف عليه من محن (الحروب الأهلية والفتن الداخلية) ذهبت بمقدار لايستهان به من كنوزه ونفائسه.

وبناء على ذلك فإن ترقيم العربية خلال عصر المخطوط لايمكن ضبطه إلابصورة تقريبية. وإلى يومنا هذا لم يُقَيِّضْ الله لهذه المهمة من يؤديها كما ينبغي، إلا أن أنفارا من الباحثين المولعين بالتراث كشفوا النقاب عن بعض الحقائق في مضمار ترقيم العربية. فالمستشرق جروهمان مثلا اكتشف - أيام كان يشغل كرسي التاريخ الإسلامي في جامعة القاهرة (١٩٥٤)، ويشتهر على تحقيق أوراق البردي ذات اللسان العربي وفهرستها - أن العرب كانوا بالفعل يستخدمون النقطة علامة للترقيم في مصنفاتهم[٧٠]، وذلك للفصل بين الجمل[٧١]. أما من حيث الشكل الخطي لعلامة الترقيم الفاصلة بين الجمل في مصنفات العرب القدماء، فنجد «الدائرة أكثر استعمالا، وأسبق وجودا في المخطوطات العربية من النقطة، ولعلهم استعاروها من المخطوطات البهلوية»[٧٢].

ففي مصاحف القرون الأولى وجدت الدائرة في أواخر الآي كما في المصحفين رقم (١ ١٣٩ مصاحف) بدار الكتب بالقاهرة. وفي مخطوطات القرنين الثالث والرابع للهجرة استعملت الدائرة قصد الفصل بين الجمل المتحاذية، وكذلك في ختام الفقرات مجردة تارة وفي داخلها نقطة أحيانا. وفي رسالة الإمام الشافعي وردت ثلاث هيئات للدائرة: دائرة مفردة O ودائرة يقطعها خط مائل O ودائرتان متداخلتان O في بعض الأحيان[٧٣].

أما النص العربي الذي حظي بترقيم مكتمل ومطرد فهو القرآن الكريم. وهذا الأمر يحيلنا بدوره إلى تعريف الكتاب بالانطلاق من وظيفتها الأساسية، وإلى التمعن في ضرورة التسجيل الخطي لظواهر الوقف والتنغيم نبرا وإيقاعا. ذلك أن الكتابة في أبسط مفهوم لها وأدقه إنما هي عبارة عن «نظام تصنيفي ثانوي مقيد بعلاقة تبعية إلى نظام أولي سابق هو اللغة المنطوقة»[٧٤] أي إن التعبير الشفوي يمكن أن يوجد - بل وجد في معظم الأحيان - دون كتابة على الإطلاق، بينما لايمكن أن توجد - ولم توجد قط - كتابة دون لغة منطوقة[٧٥]. فالكتابة من حيث هي نظام قائم بنفسه ليست مستقلة عن اللغة، إذ لاتوجد لذاتها، وإنما وجودها لتسجيل اللغة المنطوقة، فالكتابة في نظر أسلافنا مثلا «غرضها الذي ينقطع الفعل

عنده تقييد الألفاظ بالرسوم الخطية، فتكمل قوة النطق، وتحصل فائدته للأبعد، كما تحصل للأقرب وتحفظ صوره ويؤمن عليه من التغير والتبدل والضياع»[٧٦].

لكن لاجدوى من تحويل السلسلة المنطوقة في الزمان إلى سلسلة محصورة في المكان ما لم تقيد ظواهر الوقف والنبر والإيقاع برسوم خطية مناسبة لاسيما وأن حتمية انصهار الحدث اللساني في جدلية الزمان الفيزيائي تقتضي ارتهان ما يقال أو يقرأ – في أية لغة كانت – بالطاقة التنفسية للمتكلم. ولو تركت الحرية المطلقة للقارئ، يمد صوته ماشاء أن يمده، ويقطعه حيث يريد أن يقطعه لأخلت عملية القراءة بشروط إفادة المعنى المقصود، ولخرقت سنن اللغة وتراكيبها. لذا اهتم علماء القراءة بالوقف على أساس أنه إحدى الكليات اللسانية، فضبطوا أنواعه ومدده، وأشاروا إلى مواضعه في النص المكتوب بعلامات الترقيم.

وقد تبين للمسلمين منذ فترة الوحي أن الدراية بالوقف شرط لازم لتلاوة القرآن على نحو سليم، فترتب عن ذلك أنهم «كانوا يتعلمون الوقوف كما يتعلمون القرآن»[٧٧]. ثم إنهم تنبهوا إلى وثيق ارتباط الوقف بالمعنى مستشهدين في هذا الصدد بمواقف تعبير فسد فيها إعراب المتكلم عن مقصده الأصلي من جراء تعاطي الوقف في غير مواضعه. من ذلك أن الرسول «نهى الخطيب لما قال: (من يطع الله ورسوله فقد رشد ومن يعصهما) ووقف. فقال له النبي صلى الله عليه وسلم: (بئس خطيب القوم أنت! قل: ومن يعص الله ورسوله فقد غوى)»[٧٨]. فالخطيب بوقوفه في غير موضع للوقوف سوى في الجزاء والثواب بين من أطاع ومن عصى. وكان ينبغي له «أن يقف على قوله (فقد رشد)، ثم يستأنف: (ومن يعصهما فقد غوى)»[٧٩] حفاظا على المعنى الأصلي من التبدل. لذا اعتبر أيمة القراءات أن «الوقف تابع للمعنى»[٨٠] واستقر رأي معظمهم على أن «ليس آخر كل آية وفواصل المعتبر المعاني»[٨١]، وبما أن «في القرآن اللفظ تابع للمعنى»(٨٢) فقد اتفقوا على أن «لايكون الابتداء إلا بكلام موف بالمقصود»[٨٣].

ولما كان للوقف مثل هذه الأهمية البارزة في صون معاني القرآن الكريم، فقد انبرى العلماء للتصنيف فيه منذ بزوغ عصر التدوين. ثم برحت مؤلفاتهم في ذلك تتزايد عبر القرون حتى نافت على المائة مصنف من بينها بالخصوص «الإيضاح في الوقف والابتداء» لابن الأنباري و«القطع والائتناف» لابن النحاس و«المكتفى في الوقف والابتداء» للداني و«وقوف القرآن» للسجاوندي و«الاهتداء في الوقف والابتداء» لابن الجزري و«منار الهدى في الوقف والابتداء» للأشموني. لكن يكاد مبحث الوقف والابتداء ينحصر في مسألتين: «الأولى: معرفة ما يوقف عليه وما يبتدأ به، والثانية: كيف يوقف وكيف يبتدأ».

ولقد ترتب على مطلق تبعية الوقف للمعنى اعتماد العلماء، أثناء رصد مواقع الوقف وكيفياته على علم النحو في المقام الأول حتى لقد قال مجاهد: «لايقوم بالتمام في الوقف إلا نحوي عالم بالقراءات، عالم بالتفسير والقصص وتلخيص بعضها من بعض، عالم باللغة التي نزل بها القرآن، وكذا علم الفقه». بل إن أكثر المصنفين في موضوع الوقف أمثال السجستاني وأبي العباس الملقب بثعلب والرؤاسي (أستاذ الكسائي) والفراء كانوا كلهم نحاة كبارا. ولما كانت «المعاني معتبرة والأنفاس تابعة لها»، فقد ارتأى علماء القراءات أن الوقف الصحيح هو ما لم يؤد إلى تعطيل المعنى أو تبديله، وانبروا إلى تبيين الصلة الوثيقة ما بين تنفس النص وبنيته التركيبية وشكله اللغوي. لذا حفلت كتب الوقف والابتداء بالمسائل اللغوية، إذ بلغت نكات النحو في كتاب (المكتفى في الوقف والابتداء) لأبي عمرو الداني ٦١٧ نكتة، بينما ضمن ابن النحاس كتابه (إعراب القرآن) حشدا هائلا من المسائل اللغوية المتعلقة أساسا بالوقف، بل ثم من ألف كتابا كاملا في مسألة وقفية واحدة كثيرة الإشكالات النحوية مثل مكي بن أبي طالب القيسي الأندلسي مصنف كتاب (الوقف على كلا وبلا).

وفي هذا الصدد اتفقوا على أن الوقف «لايجوز إلا بمستقل بالمعنى موفٍ بالمقصود»(٨٤) وحظروا الوقف «على ما يحيل المعنى»، وعلى كل «مالا يتم عليه كلام ولا يفهم منه معنى»(٨٥) كما صاغوا أيضا موانع عدة في شكل قواعد قائمة على اعتبارات نحوية صرف مثل قولهم «التنفس في وسط الكلمة لا يجوز»(٨٦) و«قول الأئمة: لايجوز الوقف على المضاف دون المضاف إليه، ولا على الفعل دون الفاعل، ولا على الفاعل دون المفعول، ولا على المبتدأ دون الخبر، ولا على نحو كان وأخواتها وإن وأخواتها دون أسمائها، ولا على النعت دون المنعوت، ولا على المعطوف عليه دون المعطوف، ولا على القسم دون جوابه، ولا على حرف دون ما دخل عليه»(٨٧). بل إنهم قد حاولوا جمع شتات هذه المتفرقات في قاعدة عامة تلخصها مقولة الأشموني: «كل كلمة تعلقت بما بعدها، وما بعدها من تمامها لا يوقف عليها».

إلا ان الوقف رغم أهميته في ذاته، وفي علاقاته بالنحو والتركيب لم يكن كافيا بمفرده لضمان إحكام قراءة القران وترتيله، بل أمست الحاجة منذ صدر الإسلام قائمة إلى مقومات التلاو ة السليمة للنص المقدس. فوقعت تلبية تلك الحاجة على مراحل إذ بعد «وضع السلف علم القراءات دفعا للاختلاف في القران»(٨٨) ظهر للوجود علم التجويد راميا إلى صون اللسان عن الخطأ في تلاوة القران الكريم، وذلك لإيقاف القارىء على أحكام الإظهار والإدغام والإقلاب والإخفاء، والمد والتفخيم والترقيق والفصل والوصل ، وما إلى ذلك مما لا يُغتفَر جهلهُ لمن تعلقت همته بتعاطي التلاوة على نحو سليم موف بمقصود الإمام علي بن أبي طالب من قوله: «الترتيل معرفة الوقوف وتجويد الحروف».

ولضبط أحوال الوقف والتجويد أوجد أهل الاختصاص ثماني عشرة علامة للترقيم خاصة بالنص القرآني جرى استخدامها ولايزال في المصاحف بكافة البلاد الإسلامية قديما وحديثا. فحرف الميم يفيد لزوم الوقف و(لا) تفيد النهي عن الوقف وعلامة ( ) تفيد بأن الوصل أولى مع جواز الوقف و( ) تفيد بأن الوقف أولى و(ج) تفيد جواز الوقف (.. ..) تفيد جواز الوقف بأحد الموضعين وليس في كليهما ، وعلامة (م) مؤشر على وجود الإقلاب و (..) للدلالة على إظهار التنوين والطاو () للدلالة على لزوم المد الزائد و( ) علامة الدلالة على الإظهار والإخفاء، والدارة تدل على زيادة الحرف حين الوصل إلى غير ذلك من علامات ترقيم النص القرآني. وما من مصحف متداول اليوم إلا وهو مرقم بتلك العلامات. وجميعها توضع في الأمكنة التي ينبغي لها أي أعلى السطر المكتوب، عدا ثلاث علامات هي علامة نهاية الآية ورقمها حيث توجد في مكانها داخل السطر المكتوب وعلامتا (بداية الأجزاء والأحزاب وانصافها وأرباعها) و(موضع السجود) وكلتاهما توضع على طرة الصفحة المكتوبة يمينا أو يسارا حسب قربها من يمين بياض الصفحة المكتوبة أو شماله.

فللقران الكريم إذن في مضمار الترقيم علامات خاصة به لم تقتبس من الكتابات الأجنبية، بل استمدت في معظمها من الأحرف العربية، واستنبط البعض منها في شكل رسوْم خطية على غير مثال سابق. لكن بالإضافة إلى تلك العلامات الخاصة استخدمت في ثنايا النص القرآني المكتوب نقط للمساعدة على إحكام قراءته. من ذلك ما ذكره أبو عمرو الداني خاصة في «باب ذكر أحكام تليين الهمزات» من «كتاب النقط». يقول الداني: «اعلَم أن الهمزتين إذا التقتا في كلمة واحدة، وتحركتا بالفتح، ولينت الثانية على مذهب من رأى ذلك فإنك تجعل قبل الألف المصورة نقطة بالصفرا، وتجعل عليها نقطة بالحمرا، ثم تجعل على الألف المصورة نقطة بالحمرا، فقط فتدل بذلك على أن الهمزة الأولى محققة قد حذفت صورتها، وأن الثانية ملينة قد ضعف الصوت بها ولم يتم»(٨٩).

فالنقطة الحمراء «هي علامة التليين»[٩٠]. ثم يضيف الداني: «وإن اتفقت الهمزتان أو اختلفتا في كلمتين وليّنت إحداهما جعلت الهمزة الأولى بالصفراء، وعليها إن كانت مفتوحة أو تحتها إن كانت مكسورة أو أمامها إن كانت مضمومة نقطة بالحمراء إن كانت هي المحققة، وجعلت الهمزة الثانية نقطة بالحمراء في موضعها إن كانت هي الملينة»[٩١].

أما علماء الحديث فقد أضافوا إلى علامات الترقيم سابقة الذكر علامة الضبة لفصل كلام الرسول صلى الله عليه وسلم عما يُحاذيه يمينا وشمالا في السطر المكتوب من كلام المؤلف نفسه، أو كلام أحد آخر ممن يستشهد المؤلف بكلامهم: فالضبة إذن تؤدي وظيفة الشناتر من علامات الترقيم المستخدمة حاليا. إلا أن أقدم علامة ترقيم وأهمها دورا في النص العربي هي البياض في اعتقادنا نظرا لما له من دور حاسم سواء في دفع الالتباس، أو في تحسين المقروئية، وتخفيف الكلفة على القارئ، في فك رموز المكتوب.

فمن المرجح أن النص العربي المكتوب كان في العصر الجاهلي موصول الكلمات بعضها ببعض[٩٢]. فقد أورد القلقشندي عن العرب قبل البعثة المحمدية «أنهم وضعوا كتابا واحدا، وجعلوه سطرا واحدا موصول الحروف كلها غير متفرق»[٩٣]. ثم أبعدوا الكلمات المكتوبة بعضها عن بعض في عصر النبوة[٩٤]. والبياض كما هو معلوم علامة ترقيم بأتم معنى الكلمة. فعلى سبيل المثال تم تعريف الترقيم في الموسوعة الأكاديمية الأمريكية كما يلي: «الترقيم هو نظام العلامات الاصطلاحية، والبياضات التي بواسطتها تنظم كل من اللغة المخطوطة واللغة المطبوعة بحيث تصير قابلة للقراءة، وواضحة ومنطقية قدر الإمكان. فالترقيم يسهم في إحكام هيكلة النص بصريا، والعمل الفكري مالم يكن مرقما كما ينبغي قد يعتريه اللبس أو قد يكتنف الغموض تراكيبه الرابطة بين ألفاظه»[٩٥].

٣- تاريخ الترقيم في العصر الحديث

٣-١ علامات الترقيم الحديثة في اللغات الأجنبية

بظهور الطباعة شهد الإخراج المادي للنص تحسنا ملحوظا سواء على المستوى الفني أو الصناعي وتزامن مع الطباعة - أيضا - أو انجر عنها أهم تطور كمي ونوعي لعلامات الترقيم، على أن نواة الترقيم المعاصر رأت النور بفضل مجهودات الطابع والناشر الإيطالي الدو مانيزيو (١٤٤٩ أو ١٤٥٠ - ١٥١٥) Aldo Manuzio ثم بفضل أعمال حفيده ألدو الصغير (١٥٤٧- ١٥٩٧) Aldo le jeune مؤلف كتاب Orthographiae Ratio (١٥٦٦م) [أي: نظام الرسم System of orthography]. فقد أسس الدو الجد سنة ١٤٨٩ مطبعة في البندقية Venise أصدرت كتاب «النحو الإغريقي» للاسكاريس Lascaris عام ١٤٩٤، ثم أول مجلد من مؤلفات أرسطو في العام الموالي، إلى أن بلغ عدد المجلدات المطبوعة من عيون التراث اليوناني أربعين مجلدا في ثلاث سنوات، ثم اخترع سنة ١٥٠٠ البنْط الإيطالي caractére italique ، وألف كتابا في النحو اللاتيني بمفرده (١٥٠١)، وآخر في النحو الإغريقي بالاشتراك مع موسورو Marco Musuro (١٥١٠). وكان يعتبر علامات الترقيم جزءا قائم الذات، ولا يستهان به من النحو، إغريقيا كان أو لاتينيا أو غيره. بل لقد اشتهر الدو بكثرة اقتنائه للمخطوطات من مختلف البلدان وقيامه على تحقيقها وطبعها مرقمة بكيفية منقطعة النظير وقتئذ، ثم إنه بهدف إحياء التراث والتوعية بنفاسته التي لا تقاس بثمن نظم دروسا عمومية cours publics للشبان ذوي الولع بالثقافة الهلينية، وأنشأ أكاديمية تحمل اسمه Accademia aldina.

أما الدو الصغير فكان بدوره شغوفا بالنحو، حيث ألف كتابا في النحو اللاتيني، وآخر في النحو التسكاني، لكن أهم أعماله تكمن في وضع أشكال علامات الترقيم المعروفة اليوم باسم الفاصل والفاصل المنقوط والنقطتين والنقطة، وفي توجيهها وجهة نحوية بعد أن كانت من قبل موقوفة على الجانب التنفسي والإيقاعي[٩٦]. بيد أن مجهوده لم يكن فريدا من نوعه، بل يشاركه فيه - بدرجة أقل - كاكستن (١٤٢٢ - ١٤٩١) W.Caxton في بريطانيا - بما هو أول طابع انجليزي، بالإضافة إلى قيامه بالترجمة إلى الانجليزية عن الفرنسية واللاتينية والإغريقية - ودوليه Etienne Dolet (١٥٠٩ - ١٥٤٦) في فرنسا، وكان دوليه طابعا ضليعا في الترجمة، وبصيرا بالمؤلفات الإيطالية والإنجليزية والألمانية والفلمندية flamandes، وراسخ القدم في اليونانية واللاتينية، وصاحب كتابات كثيرة تطرق في إحداها إلى فن الترجمة [٩٧]، وفي الأخرى إلى الترقيم المتعلق باللغة الفرنسية[٩٨].

وفي القرن السابع عشر انضافت في اللاتينية إلى علامات الترقيم السابقة الشناتر guillemets - حوالي ١٦٦٠ - ثم المطة tiret ذات الأصل الأمريكي. على أن ترقيم الإنجليزية الذي ينبع أصالة عن أعمال الدو مانيزيو الحفيد، وإن حافظ حتى مطلع القرن السابع عشر على وجهته التنفسية، فإنه أخذ يتميز من التقاليد اللاتينية الإيطالية، وفي الوقت ذاته يتعزز بمزيد من الخصوصيات انطلاقا من ظهور كتاب بتنهام الموسوم «فن الشعر الإنجليزي» (١٥٨٩) Puttenham, the Arte of English Poesie ثم كتاب س. دينز المعنون: «نطق الانجليزية السليم» (١٦٤٠) Simon Daines, Orthoepia Anglicana. أما أول الدعاة الإنجليزي إلى الترقيم ذي التوجه النحوي فقد كان بن جنسون Ben Jonson في مصنفه «النحو الانجليزي» English Grammar الذي ألف نحو ١٦١٧، ولم يظفر بالنشر إلا في سنة ١٦٤٠ أي بعد وفاة المؤلف. وعلامات الترقيم المتوخاة في الإنجليزية اليوم هي عينها التي كانت مستخدمة بها في القرن السابع عشر مع تغييرات نوعية في فنيات توظيفها[٩٩].

أما الفرنسية فإن العلامات التي أحصاها ميجرت (١٥١٠ - ١٥٦٠) Meigret - مؤلف أول كتاب في النحو الفرنسي، والداعية إلى إصلاح رسم الفرنسية - ودوليه Doletسنة ١٥٤٥ لم تكن تزيد على الست: الرويحة soupir وشبه الوقفة semi-pause والنقطة colon والنقطة الاستفهامية point interrogant، والنقطة الإعجابية point admiratif والقوس entrejet[١٠٠]. لكن علامتي الفاصل virgule والأقواس parenthéses إنما دخلتا إلى حيز الاستخدام الفعلي في بعض النصوص الفرنسية نحو سنة ١٥٣٠ في الواقع[١٠١]. وكان النساخ قد شرعوا خلال النصف الثاني من القرن السادس عشر في استعمال علامة فارزة للأقوال المستشهد بها من نص المؤلف ومتشكلة خطيا على هيئة معقفين أفقيين <>crochetsen chevrons. ثم طفق الطابعون والنحاة الفرنسيو ن يستبدلون الاصطلاحات ذات الأصل اللاتيني (periodus, co lon...) بالتسميات المستمدة من مصادر إيطالية. فالفاصل المنقوط بهيئته الحالية اقتبس عن الإيطالية بين عامي ١٥٣٠ - ١٥٤٠، ثم أخذت الفرنسية عنها علامة النقطتين le deux-points. وبحلول القرن السابع عشر اعتمد الفرنسيون علامات المطة (١٦١١) والشناتر (١٦٧٠) وحرف التاج majuscule[١٠٢]. وفيما يلي جدول عاكس لأهمية مختلف علامات الترقيم المستخدمة خلال القرن الثامن عشر، وذلك حسب عقد تأمين Police d'assuranc صدرته مطبعة فورنيه الصغير (١٧١٢ - ١٧٦٨) Fournier le jeune سنة ١٧٦٤ في ألف حرف:

العلامة	عدد الوحدات	النسبة المائوية	Signe
النقطة	١٦٠٠	١٫٦	point
الفاصل	١٨٠٠	١٫٨	virgule
النقطتان	٣٠٠	٠٫٣	deux - points
الفاصل المنقوط	٤٠٠	٠٫٤	point - virgule
المدّة ، خطّ القسمة	١٠٠٠	١	tiret, division
الفاصلة الحرفية	١٠٠٠	١	apostrophe
نقطة الاستفهام	١٠٠	٠٫١	point d'interrogation
نقطة التّعجّب	١٠٠	٠٫١	point d'exclamation
الشناتر	٢٠٠	٠٫٢	guillemets
النّجم	٥٠	٠٫٠٥	astérisque
المعقّف	٥٠	٠٫٠٥	crochets
القوس	٥٠	٠٫٠٥	parenthèses
الصليب	٥٠	٠٫٠٥	croix
الفقرة	٥٠	٠٫٠٥	paragraphe
الشّولة	٥٠	٠٫٠٥	pied de mouche (١٠٣)

بيد أن علامات الترقيم في الفرنسية لم تثبت أشكالها القطعية على هيئات قارّة، ولم يتعمم استخدامها في النصوص إلا في القرن التاسع عشر. أما في اللغة الألمانية فإن علامات الترقيم تقننت، وانضبطت أوجه استخدامها في قواعد بقيقة ثابتة عام ١٧٨١. على حين نرى أن اللغة الروسية كانت كتابتها في أول الأمر موشحة بعلامات الترقيم الإغريقية المتقدم بيانها، خاصة وأن أحرف هجاء الروسية Cyrillic alphabet نابعة من اليونانية، لكن في غضون القرن السابع عشر أخذ ذوو اللسان الروسي يتأثرون بالترقيم الأوروبي الحديث، ثم استقوا معظم إجراءات الترقيم الألمانية في القرن الثامن عشر. فخلال هذا القرن قام بوضع الأسس النظرية للترقيم الروسي المعاصر كل من تريدياكوفسكي V.K. Trediakovski ولومونسوف V.K. Lomonossov، ثم شهد ترقيم الروسية مزيدا من التعقيد والتدقيق على أيدي نحاة القرنين التاسع عشر والعشرين. والأمر نفسه حدث كذلك على نطاق اللغة العبرية، ففي نصوص التوراة كانت النقاط والفواصل منذ القرن التاسع للميلاد توضع أدلة على مفاصل متن النص المقدس، وأدلة على انتهاء الجملة وابتداء التي تليها في شروح الأسفار وحواشيها، ثم لجأ اليهود إلى اقتباس علامات الترقيم الألمانية أشكالا ومواضع ووظائف ابتداء من آخر القرن الثامن عشر.

أما السنسكريتية فقد استمسكت بترقيمها التقليدي القائم على خط عمودي vertical stroke فاصل بين الجمل في المنثور، وبين أبيات الشعر المفردة، وعلى خطين عموديين يفصلان بين الأبيات المزدوجة distique (أو couplet) في المنظوم ذي اللسان السنسكريتي. وهناك لغات عديدة منها البنغالية Bangali والكاجاراتية Gujarati والهندية Hindi والماراثية Marathi مزجت في ترقيمها بين العلامات السنسكريتية والعلامات الانجليزية الراهنة. على أن رجالات الطباعة والنشر الصينيين اعتمدوا الترقيم لأول مرة بكتابتهم في القرن التاسع عشر، حيث لمحوا إلى نهاية كل جملة صغرى في المكتوب بنقطة في شكل دائرة جوفاء hollow cirucle . ثم اقتبسوا معظم علامات الترقيم الأوروبية الحديثة ابتداء من عام ١٩١٢ مع تنويع خصوصي في الأبناط caractéres بحسب ما إذا كان النص مكتوبا

عموديا أو أفقيا. في حين أن اليابانيين كانوا قد استعملوا منذ القرن الثامن للميلاد ترقيما خاصا بهم يقوم على علامات موضحة للمعنى kaeriten، وللتركيب النحوي Kunten ثم ترتب عن احتكاكهم بالخارج في غضون القرنين الخامس عشر والسادس عشر أن اقتبسوا عن الصينية النقطة الجوفاء hollow point والفاصل المقلوب (،) خلال الحقبة الأدية (١٦٠٣ - ١٨٦٨) Edo period. وانطلاقا من سنة ١٨٦٨ أخذوا عن الانجليزية النقطة الصلبة Solid point والمطة dash وتقطتي التعجب والاستفهام، بل إن من اللغات ما دخلها الترقيم على أيدي المبشرين المسيحيين مثل ما حدث للتاميلية Tamil في القرن الثامن عشر(١-١).

٣-٢ علامات الترقيم الحديثة في الكتابة العربية

لاشك أن القارئ، على بينة من انبثاث علامات الترقيم أقواسا وفواصل ونطاقا وغيرها - فضلا عن البياضات - في المطبوع العربي المعاصر مؤلفا ومحققا. فما شأن تلك العلامات؟ وما محلها من الإعراب في مطبوعاتنا؟ أقديمة أم حادثة، وأصيلة أم دخيلة؟ أهي حتمية الحضور في المكتوب العربي أم يمكن الاستغناء عنها دونما إخلال بمضمون النص، أو إتلاف لبعض مكوناته، أو إضعاف لأسلوبه ومقروئيته؟ وإذا كانت ضرورية لا محدى عنها فما وظائفها؟ وكيف وأين ومتى يتعين استخدامها؟ وهل دورها في العربية - إن كان لها فيها دور - مختلف أو مؤتلف مع أدوارها في اللغات الأخرى؟

لقد الحت علينا مثل هذه الأسئلة حتى ولدت لدينا قناعة راسخة بأن تناول الترقيم بصفة عامة وترقيم العربية خصوصا بالدرس على وجه الدقة والاستيعاب لن يكون لغوا من العمل، بل لابد أن يثمر بعض فائدة إما من حيث النتائج التي قد يفضي إليها، أو بالقياس إلى آفاق البحث التي يمكن أن يفتحها ويمهد إليها السبل، ومن المعلوم أن أولى كتب التراث عربية اللسان التي طبعها المستشرقون خلال القرن الثامن عشر بألمانيا وغيرها من البلدان الغربية صدرت خالية من علامات الترقيم، عدا البياض بطبيعة الحال، ثم في غضون النصف الأول من القرن الموالي أدخلت إلى أمهات الكتب العربية المحققة والمطبوعة في الشرق والغرب جميعا علامة ترقيم واحدة هي الفاصلة إشارة إلى تقاسيم النص، وحفاظا على أغراضه ومراميه الأصلية، ثم لجأ الكتاب بالعربية في أواخر القرن التاسع عشر بمصر والشام والعراق إلى احتذاء المنوال الأوروبي في ترقيم المؤلفات. وفي سنة ١٩٠١ نشر أحمد زكي باشا في مصر كتابه الموسوم (الدنيا في باريس) مرقما (خلافا لكتابه السابق «السفر إلى المؤتمر» الصادر سنة ١٨٩٣) ومتضمنا في صفحته الأولى تنبيها إلى القارئ، هذا نصه:

«رأينا تقدم العصر، في الكتابة والفكر، يوجب إتحاف أبناء العربية، بالإشارات المستعملة في أغلب اللغات الأوروباوية، لإرشاد القارئ، على مواقع الوقوف القليل والمستطيل ومواضع التعجب والحيرة ونحو ذلك. لاجرم أن هذه الإشارات خير مرشد له في حسن التلاوة، وعدم خلط الجمل مع بعضها، كما هو حاصل في أغلب المطبوعات العربية، بحيث يضطر الإنسان كثيرا لمراجعة نفسه، وإعادة القراءة لمعرفة أول الجملة من آخرها. وهذا بيان الإشارات بغاية الاختصار:

- هذه العلامة في أول السطر تدل على دوران الكلام بين متكلم ومخاطب. في وسط الجمل، تدل على كلام معترض خارج عن الموضوع، ولكن يزيده وضوحا أو يوجب على القارئ، مزيد الالتفات ونحو ذلك.

. = النقطة تدل على آخر جملة أو انتهاء الكلام في الموضوع.

؟ = هي علامة الاستفهام

! = للتَّعجب والحيرة والقسم والنداء والتحذير ونحو ذلك.

، هذه العلامة للوقوف القليل في الجملة الواحدة.

؛ = هذه العلامة للوقف المستطيل في الجملة الواحدة، أو لفصل الجمل المستطيلة المتتابعة التي ترتبط بمعنى واحد أو بموضوع واحد.

... = هذه النّقط تفيد انقطاع الكلام أو حذف جملة أو التّوقف والارتياك.

: = تدل على القول والاستشهاد والبيان والتفصيل وما يدخل في هذا الباب.

« » توضع بين هذه الأقواس آيات مقتبسة أو أحاديث مشهورة أو أمثال متواترة مأثورة ونحو ذلك. وقد توضع بينهما الكلمة المعربة أو العامية أو نحوها».

ثم تحيَّن أحمد زكي باشا موافقة مجلس وزراء مصر على تمويل مشروعه الموسوم «إحياء اللغة العربية» فعاود الاهتمام بترقيم العربية، وأجرى فيه بحثا عام ١٩٩١ طبع سنة ١٩١٢ بعنوان «الترقيم وعلاماته في اللغة العربية» مصدرا بمقدمة استغرقت ثلث البحث ورد فيها أن (الفيورين على العربية) ما انفكوا منشغلين بأوجه (الخلل والنقص) في كتابتها، وبما يتجر عن ذلك من تعثر وخطأ وخسارة وقت في غضون القراءة «فشرعوا يستعملون في مطبوعاتهم ومخطوطاتهم الرّموز الخاصة بالإفرنج، ولكن على غير أصول مقررة أو قواعد ثابتة، فنشأ عن ذلك كثير من الخلط والارتباك: لأنهم لم يتمشوا في هذا العمل على وتيرة واحدة معروفة عند جميع القارئين على السواء، ولذلك لم يأت مسعاهم بالفائدة التامة التي توخوها».

ودافع أحمد زكي باشا إلى إعداد بحثه إنما هو الحرص على تلافي تلك الفوضى بإحالة كافة مستخدمي علامات الترقيم في العربية إلى مرجع مشترك وجمعهم على ضوابط محددة دقيقة قارة يحتكمون إليها في تعيين أوجه استخدام كل علامة وأغراضه. لذلك جاء عمله تقعيديا صرفا ينطلق من تعريف الترقيم ورصد علاماته مع الاصطلاح عليها بأسماء من صميم العربية، ثم يتسع إلى استيعاب حالات استخدام كل علامة على وجه التفصيل مع الاستشهاد لها بجمل من صوغ صاحب البحث، وبأمثلة من القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف وأقوال القدماء (الإمام علي، الجاحظ، ابن المقفع...) وأشعارهم (امرؤ القيس، عنترة، المتنبي...) مرقّما طبقا للقواعد: لكن كيف تسنى لأحمد زكي أن يسن قواعد لتنقيط العربية؟ وماهي مصادره ومراجعه في ذلك؟ وأي النظريات اتّخذ أساسا وقواما؟

الحقّ أن أحمد زكي باشا كان يعد في مصر «رائدا من رواد المدرسة الوسطى، مدرسة البناء على الأساس» و«رمزا على معنى كبير من معاني النهضة في العالم العربي، وهو بناء الحاضر على الماضي» فهو متشبث بأصالة العربية، ومؤمن بوجوب تفتّحها في غير ما تبعية أو انصهار. ووفقا لمبدئه هذا تكرّس لإمكانية التوفيق بين أصول الوقف والابتداء في العربية ومواضعات الترقيم في اللغات الأجنبية، قال: «فبدأت بمراجعة الكتب العربية التي وضعها النابغون من السلف الصالح في الوقف والابتداء»، مثل: (القول المفيد في علم التجويد) و(منار الهدى في الوقف والابتداء) و(كتاب الوقف والابتداء) للإمام السجاوندي وشروح (المقدمة فيما يجب على القارىء أن يعلمه) و(الإتقان في علوم القرآن) و(البحث المعروف في معرفة الوقوف) للداني و(كتاب الوقوف) للشاطبي وغيرها من الأمهات الموضوعة في هذا الباب.

ثمّ رجعت إلى ماتواضع عليه الإفرنج في هذا المعنى، من كتب النحو ومعاجم اللغة المستفيضة بين الناس. فكانت نتيجة البحث مما يقر الخاطر، ويسر الناظر. فقد وجدت - من حسن الحظ - أن الاصطلاحين يمكن التوفيق بينهما في أهم المواضع، وفي أكثر المقامات دورانا في الكلام.

ذلك بأنني تحققت أنّ الأسلوبين لايختلف بعضهما عن بعض إلا في جزئيات طفيفة، يمكن للعربية أن تستغني عنها».

بيد أن أحمد زكي باشا وإن تكلم الإنجليزية والإيطالية والإسبانية - فضلا عن اللاتينية - فإن محصوله منها ضئيل لايمكنه من الاطلاع فيها على الأبحاث المتصلة بالترقيم، فانحصرت مراجعه فيما جرت به أقلام الفرنسيين عن الموضوع من كتابات، بل إنه لم يأت على ماكتب بالفرنسية، ولا على جله، وإنما اجتزأ عنه بالنّزر اليسير الوارد في كتب النحو والمعاجم اللغوية المتداولة إلى جانب خلاصة العلامة دي ساسي(١٧٥٨-١٨٣٨) De Sacy لكتاب أبي عمرو الداني (البحث المعروف في معرفة الوقوف، وما صدره به من مقدمة عن الترقيم. فمراجعه ومصادره عن الترقيم الأجنبي موصومة من الأساس بشائبة الاقتصار على ما توفر في لغة واحدة، ثم بالاكتفاء من ذلك بالمكتوب للتلامذة والمبتدئين والأجانب من غير أولي الاختصاص. والنّقص في المراجع كما وكيفا وخيم العواقب على تصور الباحث للمشكلة المدروسة، وعلى منهجه في تناولها وعلى النتائج التي ستكلل مجهوده وتتوجه. بل إن اختيار الفرنسية بالذات منهلا للمعطيات عن الترقيم مزلق في منتهى الخطورة.

وماذاك إلا لأن الترقيم إنما تم تقعيده على أساس متين مستقر في الألمانية والروسية. أما في الفرنسية فليست قواعده بالمنضبطة، ولاهي بالمنحصرة على وجه الثبات واللزوم. بل إنها كانت - ولاتزال في بعض جوانبها - من أشد قواعد الترقيم في العالم فوضوية وعرضة للتغير السريع ومن أكثرها استهدافا للخرق الصادر حتى عن كبار الأدباء. هذا إلى أنّ اتخاذ الكتابات الألمانية أو الروسية مرجعا وحيدا لايكفي لمن تعلّقت همته بتطويع علامات الترقيم أعجمية الأصل كي يصير استخدامها وظيفيا في كتابة لغة الضاد.

وحاصل ما أفضى إليه النظر والتحقيق أن قواعد أحمد زكي باشا ليست مناسبة تماما للعربية وذلك بسبب ارتكانها إلى مصادر قليلة وغير متماشية مع المنظور اللساني الراهن، فوق كونها أعدت فرديا وفي زمن قياسي لايتجاوز الخمسة أشهر على يدي رجل يعوزه المنهج السليم.

أما العمل التقعيدي الثاني والأخير المجرى إلى الآن في ترقيم العربية - فيما نعلم - فقد صدر عام إحالة أحمد زكي باشا على المعاش (١٩٢١) عن تلميذه عبد الرؤوف المصري، وهو أزهري شهد بعض دروس الجامعة المصرية القديمة ثم انتسب مدة قصيرة إلى جامعتي برلين وفيينا عين في إثرها مدرسا للإسلاميات بتينك الجامعتين، ثم انقطع في آخر أيامه للمحاماة لدى المحاكم المصرية. ويقع بحثه (الترقيم والإيقاع) في أربع وثلاثين صفحة نصفها الأول مخصص للترقيم (الصفحات ٣ - ١٧)، وباقيها ينصرف إلى معالجة الإيقاع.

وقد استهل عبدالرؤوف المصري دراسته للموضوع بتعريف الترقيم فكان في ذلك عالة على أحمد زكي باشا، ثم تطرق إلى العلامات فأبقى على معظم المصطلحات التي وضعها أستاذه (الشولة - الشولة المنقوطة - النقطة...) وأبدل بعضها (علامة التوضيح عوضا عن النقطتين - علامة التنصيص أو الشناتر بدلا عن التضبيب) ولجأ أحيانا إلى الإبقاء، على المصطلح الذي كان قد اقترحه أحمد زكي باشا مع إضافة تسمية ثانية إلى جانبه (علامة البدل أو الشرطة - علامة الحصر أو القوسان). لكن إذا كان أحمد

زكي باشا قد حصر علامات الترقيم في عشر فإن عبدالرؤوف المصري قد أضاف إليها علامتين أخريين هما علامة المتابعة وعلامة المماثلة.

ثم إنه لم يكتف بسرد أسماء العلامات، وإيراد رسومها الخطية أمامها شأن أحمد زكي باشا بل عمد إلى تبويبها في ثلاثة أصناف: العلامات الوقفية (الشولة - الشولة المنقوطة - النقطة) والعلامات النبرية (علامة التوضيح - علامة الحذف - علامة الاستفهام - علامة الانفعال) والعلامات الصامتة (علامة التنصيص - علامة الحصر أو القوسان - علامة البدل أو الشرطة - علامة المتابعة - علامة المماثلة).

لكن رغم اقتباس المؤلف تبويبه عن الألمانية، وبالتحديد عن أسلوب كسباي لهرتمن فإن المنهج التصنيفي الذي توخّاه بعيد عن الصواب، خاصة وأن العلامات النبرية وقفية كذلك. ذلك أن نقطة الاستفهام في الألسن جمعاء تقابل النغم الصاعد مشفوعا بوقفة وجوبية في حين تقابل نقطة التعجب النغم النازل متبوعا بوقفة إلزامية أيضا. وعلامتا القوسين والمطة، بالإضافة إلى وظيفة كل منهما على حدتها، تدل كلتاهما على وقفة. أما نعت (الصامتة)، وقد أطلقه عبدالرؤوف المصري على خمس علامات فقط فإنه ينطبق على بقية علامات الترقيم دون فرق بينها في ذلك، ولا استثناء لأنها جميعا لا تنطق.

وأيا ما يكن الأمر فإن وزارة المعارف بمصر ما عمّت أن قررت ابتداء من سنة ١٩٣٢ سفر (الترقيم والإيقاع) لعبدالرؤوف المصري على طلبة الصفين في المدارس، الأمر الذي يبرز مدى حاجة الناشئة العربية إلى إتقان استخدام علامات الترقيم في الكتابة، وحذق الاستنارة بها في عملية القراءة جهرية كانت أو صامتة، ثم بادر مجمع اللغة العربية بالقاهرة إلى إيلاء هذا الموضوع مايستحقه من عناية، وذلك بإعداد مشروع مستوحى من التجربة المصرية ينوه بجدوى استعمال علامات الترقيم «على النحو الذي أقرته وزارة المعارف بمصر سنة ١٩٣٢ وعددها عشرة: الفصلة والفصلة المنقوطة، والوقفة والاستفهام والتأثر، والنقطتان الفوقيتان والنقط الثلاث المتجاورة علامة على الحذف، والشرطة أو الوصلة وعلامة التنصيص والقوسان»

٤- حوصلة تأليفية لنتائج المقاربة التاريخية

لما كان مسعانا يتمثل على وجه الدقة في العود بالترقيم إلى جذوره التاريخية، ثم تشخيص تطوراته عبر العصور فقد تناولناه من حيث هو ظاهرة متجذرة في عديد الألسن وكتاباتها قصد التثبت إثر ذلك فيما إذا كان هذا النظام الفرعي الملحق بالكتابة (بهدف تسجيل الظواهر ما فوق المقطعية من المنطوق) صميما في لسان العرب أو دخيلا عليه، وعريقا في الكتابة العربية أو طارئا عليها. وبما أننا على صعيد المنهج قد توخينا الترتيب الزماني للأحداث (إيمانا منّا بأن أيما ترتيب تفاضلي في هذا المجال يخشى أن يخرج بالبحث عن نطاق الموضوعية) فقد قمنا أولا باستجلاء الظاهرة المدروسة في سياقاتها الأعجمية ثم شرعنا في استنطاق التراث العربي حتى آل بنا المطاف إلى الوقوف على أن الترقيم قد تبوأ في العربية انطلاقا من عصر التدوين منزلة مرموقة.

ولئن أمست المجهودات العربية ذات الصلة بالترقيم متمحورة في معظمها حول القرآن الكريم فلاغرابة في ذلك لأن «قضايا اللغة في جميع الحضارات المعروفة بكتاب سماوي قد وردت ملابسة لقضايا المعتقد»[١٠٦] مما أفضى إلى تكوّن «حاجز من المحظورات بين الأمم في قضايا اللغة قداسة أو تدنيسا، لاسيما وأن التراث اللغوي كثيرا ما كان مستوعبا جزئيا أو كليا في منظومات الدين والتّشريع»[١٠٧]. وماغفلة الغربيين - فيما نعتقد - عن الدور البارز للمسلمين في إثراء ميدان الترقيم إلا نتيجة لكون

الإسهام العربي جاء مبثوثا من حيث العلامات بين دفتي المصحف الشريف وفي قسمه النظري مبسوطا بكتب القراءات والوقف والابتداء والتجويد.

ثم تجدر الإشارة إلى أن المسلمين لم يقتبسوا لكتابهم السماوي علامات الترقيم الأجنبية الشائعة في العصور الوسطى والتي كان لهم بها علم وتنتذ (بدليل استعمالهم بعضا في مؤلفاتهم لذلك العهد)، وإنما ابتكروا له علامات خاصة على غير مثال سابق استمدوها من أجزاء بعض أحرف الهجاء العربية بالإضافة إلى رسوم فريدة من نوعها تتميز بالطرافة ودقة الأداء، وتليق بكتاب «لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه». بل يدعو الإنصاف إلى التنويه بأن العرب خلال الفترة الزاهية من تاريخ الإسلام كانوا سباقين إلى غزارة التأليف في الترقيم. ولا يغض من جهودهم أنهم اقتصروا في هذه المسألة على ما يتعلق بكتابهم المقدس إذ شأنهم في ذلك شأن معاصريهم. فقصب السبق في التنظير للترقيم بالتزامن مع استنباط علاماته إنما أحرزه العرب بلاريب. ذلك أن التصنيف في مبحث الترقيم لم يتسن للأمم الأخرى إلا في فترة زمنية شديدة التأخر عن طور دخول علاماته إلى حيز الاستعمال في نصوصهم.

فاليونان منذ القرن الثاني قبل الميلاد، ثم الرومان على إثرهم، استخدموا الترقيم عمليا دون تعريفه أو إجالة الرأي فيه نظريا. واقتصر القياس الضابط لذلك عندهم على الاستعمال المتناقل بين الأجيال لاحقا عن سابق. فكان ينبغي انتظار القرن الرابع كي يصرح النحوي الإغريقي ديوميد Diomède بأن الوظيفة الأساس للترقيم تنفسية تتمثل على وجه الجمع والمنع في تمكين القارئ من استرجاع نفسه Spiritum reficiandi(١٠٨).

وكذا أصحاب اللسانين الفرنسي والإنجليزي فإنهم لم يفردوا الترقيم بالتأليف والتنظير إلا بعد إنفاقهم قرونا عدة في الانتفاع به عمليا من غير إفصاح البتة بالكتابة عن الضوابط والمقاييس المعتمدة في ذلك، ثم بدأوا الكلام في هذا المجال برصد العلامات الشائعة في قوائم تفصيلية تتضمن بالترتيب حالات استعمال كل علامة مشفوعة بأمثلة توضيحية شاهدة إما مقتطفة من مصنفات أعلام الفكر والأدب أو مصاغة خصيصا لأغراض تعليمية. وأول من فعل ذلك هايلين Heylin سنة ١٤٧١ في مقاله الموسوم «القول المختصر في فنّ الترقيم» Compendiosus dialogue de arte punctuandi(١٠٩) وكان الإيطالي برزيزا (١٣٧٠ - ١٤٣١م) من قبله قد ألمع في نظريته عن الترقيم Doctrina punctuandi إلى أنّ للترقيم وظيفتين هما رفع الالتباس أولا، ثم تمكين القارئ من الاستراحة للتنفس(١١٠).

أما المسلمون فقد تزامن عندهم التألف في الترقيم مع استحداث علاماته حيث تكرسوا إلى رصد مواقع الوقف في القرآن الكريم حتى بلغت مؤلفاتهم في هذا المضمار زهاء المائة مصنّف أهمها الكتب التالية:

- «الإيضاح في الوقف والابتداء» لابن الأنباري.
- «القطع والاستئناف» لابن النحاس.
- «المكتفى في الوقف والابتداء» لأبي عمرو الداني.
- «وقوف القرآن» للسجاوندي.
- «الاهتداء في الوقف والابتداء» لابن الجزري.
- «منار الهدى في الوقف والابتداء» للأشموني.

لكن ترقيم الفرقان لا يناسب سائر النصوص العربية نظرا إلى أن المقومات الصوتية اللازمة لترتيل القرآن وتلاوته (علم التجويد) مختلفة جذريا مع قواعد إنشاد الشعر، ومع خصوصيات إلقاء الخطبة، ومع ضرورات إملاء الدرس، وكان الإملاء خلال القرون الإسلامية الأولى يعتبر أعلى مراتب التعليم. لذا

تميزت العربية بترقيمين اثنين: أولهما موقوف على القرآن الكريم فحسب وقد تقدم ذكره، وهو لايزال قيد الاستعمال في المصاحف الشريفة دون تغييرات تستحق الذكر.

أما الترقيم الثاني فهو دخيل لا أصيل: تمثل خلال القرون الوسطى في اقتباس عدة علامات ترقيم عن البهلوية بالموازاة مع اعتماد الطرق الإغريقية واللاتينية في تهوية aération النص وهيكلته بصريا، ثم عمد الكاتبون بالعربية انطلاقا من أواخر القرن التاسع عشر إلى اصطناع علامات الترقيم الغربية الحديثة في كتاباتهم بالعربية مخطوطة ومطبوعة. ومنذئذ ما فتىء ترقيم العربية على المنوال الغربي يشهد من الاطراد ماجعلنا اليوم بإزاء علامات راسخة في نسيج المؤلفات العربية المعاصرة ووطيدة في صلب أمهات كتب التراث المحققة بل ما من نص عربي حديث إلا وقد حفلت بنيته الخطية بالنقاط والفواصل والشناتر وغيرها من الأشكال الإشارية غير الهجائية. فماسر طروئها على هذا النص وتوطنها فيه؟ وما دورها المحتمل داخله؟ أتحتل منه موقعا علائقياً دالاً؟ أتتعاطى عبره عملا نصيا fonctionnement textuel؟ ثمّ: هل تعمل عملها - إن كان لها عمل - بمعزل عن بقية مكوّنات الصفحة المحررة أم بالتعاون معها توكيدا للصفة الكتابية للنص باعتباره أرضية للاختراقات والتلاقيات؟ وهل يقتصر حضورها في النص العربي على التداخل مع الأشكال الخطية الهجائية أم إن لها مدلولات تتخطى البصري إلى السمعي فتكون بمثابة الأمارات في المكتوب على الجانب مافوق القطعي Supra-Segmental من النطق؟

لقد مرّ بنا في المقاربة التاريخية أن الإجابة عن هذه الأسئلة مازالت تنتظر من ينهض لها من أهل الاختصاص، لاسيما وأن عمل كل من أحمد زكي باشا وتلميذه عبدالرؤوف المصري في هذا المجال مقتضب وغير واف بالغرض. فترقيم العربية على المنوال الغربي رغم أهميته - من حيث هو ظاهرة جديرة بأن تطرح على بساط البحث - قد باء بإهمال نحاتنا وأدبائنا ومؤرخينا في الوقت الذي مافتئت خلاله كتبهم ومقالاتهم مؤشحة بالعلامات من نقط وشناتر وفواصل وأقواس وغيرها. أما الأجانب والمستشرقون فلم يتصد منهم أحد لهذه المسألة عدا ت. جوليان براون T. Julian Brown محرر مادة الترقيم في دائرة المعارف البريطانية فقد خص ترقيم العربية بثمانية أسطر[١١٦].

هذه حصيلة مقاربتنا وقد توخينا فيها منهجا تاريخيا وصفيا، ولنا الآن أن نتساءل عن حقيقة الفوائد المنجرة أو التي يمكن أن تنجم للعربية لغة وكتابة من المعلومات الواردة عن الترقيم في اللمحات التاريخية المستعرضة آنفا. ألا يمكن وضع خطة أو تصور مشروع بهدف استنباط نظام ترقيمي عربي يستفيد من تلك المعلومات؟

إن نتائج المقاربة التاريخية مهما كانت مفيدة في ذاتها لاتكفي لابتكار ترقيم عربي متماش مع نظام لغة الضاد ومتناسق العناصر، فضلا عن أن الترقيم لايمكن أن يستورد بحذافيره من لسان إلى لسان، ومن كتابة إلى كتابة. لكن في وسعنا - ومن أهدافنا التي نرمي إلى تحقيقها في هذا البحث- أن نوظف المعلومات التاريخية توظيفا منهجيا أي أن نستهدي بالطرق والمناهج وكيفيات البحث المعتمدة في الحضارات الأجنبية ابتغاء التوصل إلى القبض على حقيقة الترقيم في حضارتنا وفق ماتستدعيه سنن لغتنا وقواعد كتابتها.

لذا سنتولى فيمايلي رسم معالم خطة نرمي إلى الإفصاح عن كيفية تزويد العربية بترقيم عصري مناسب لها، وسنحاول بمقتضاها أولا تبيين المصاعب الحافة بهذه العملية، ثم رصد فرضيات العمل ومرتكزاته النظرية الأوفى بتحقيق الغاية المنشودة.

٥- آفاق تزويد العربية بترقيم عصري مناسب لها

٥-١ المصاعد الحافة

إن استيراد ترقيم أجنبي بحذافيره للعربية مزلق خطير من شأنه أن يوقع في الإسقاط أو يورط في الإقدام على إخضاع العربية لقوانين لغة أخرى وسننها إخضاعا كليا أو جزئياً. ولا تحسين وضع نظام للترقيم في لغة من اللغات بالمطلب السهل نيله، بل الأمر من التعقد والصعوبة بحيث يستدعي استبحارا في تخصصات كثيرة جدا، ورسوخ قدم في علوم شتى، وإحاطة كافية بدقائق لسانية ليست مما يتهيأ للشخص الواحد كائنا من يكون. وقد مرّ بنا أن محاولة أحمد زكي باشا لتعقيد الترقيم في العربية سنة ١٩١١ قد باءت بالفشل. وما إخفاق تلك المحاولة إلا لكونها مشوبة بوصمة الفردية المطلقة، فضلا عن التسرع، فأحمد زكي باشا - على حد قول طه حسين وزكي مبارك وغيرهما - كان «أول مصري عرف بالبحث العلمي والتحقيق الجامعي»[١١٢]. لكنه كان شديد الكلف بنفسه ومقامه في العلم، قاليا للعمل الجماعي، خلوا من التحلي بروح الفريق، «ومن هنا عرفت عنه رغبته في الاستئثار بكل شيء، في العمل، وجرأته في خوض كل عباب، ومن هنا وصفه الواصفون بأنه محيط بكل شيء، في مجال الثقافة، ولكنه غير راسخ في شيء»[١١٣]. بل لقد كان «أحيانا تضطره العجلة إلى أن يقول أشياء سريعة فيتعثر، ويجد من خصومه من يجابهه بالرأي المخالف فيصمت صمتا طويلا»[١١٤]. وقد تسرع في تقعيده الترقيم للعربية تسرعا مخلا بتقاليد البحث العلمي، ولعمري ليس تأسيس الترقيم في لغة من اللغات مما «يحبل به الكاتب ويلده» في ظرف خمسة أو ستة أشهر.

بل لقد كان أحمد زكي باشا رجلا مليئا «رغبة في إحداث الدوي العاصف وتطلعا إلى الزعامة، ورغبة في ترك أثر كبير...»[١١٥] وكان - بأتم معنى الكلمة - «حريصا على تسجيل سَبقه في كل ظاهرة من ظواهر الفكر والحياة، فهو أول من جمع المخطوطات من أنحاء العالم، وهو أول من دعا إلى إحياء العربية وعمل له، وهو أول من حقق دعاوى المستشرقين، وأول من دعا إلى مجد العرب، وأول من ابتكر نقل المخطوطات بالفوتوغرافيا، بل هو أول من ركب الدراجة من كبار موظفي الحكومة ووضع اسمها»[١١٦] فلم لايكون أول واضع لقواعد الترقيم في العربية، خاصة وأن هذا المجال بكر في العربية لم يطرقه أحد لا من العرب، ولا من الأجانب في العصر الحديث؟! ولا شك أن هذا الغلو في الاستئثار بكل جديد بل في الانفراد بما من شأنه أن يعد من قبيل الاكتشاف والاختراع «يرجع أساسا إلى مصادر نفسية واضحة في شخصية أحمد زكي باشا، وهي غرامه بالدّوي والالتفات إليه، والتبريز عن طريق التحقيق العلمي والسجال»[١١٧]، الأمر الذي يجعله أحيانا «يذهب في السذاجة إلى حد العجب، ويخرج من تقرير جهوده في العلم إلى التفاخر به»[١١٨].

فاستنباط ترقيم للعربية مهمة شيقة لكن شاقة يتعذر على الباحث الفرد أن يوفق في أدائها، ولو لم تكن أثرة أحمد زكي باشا في العلم تحجب عنه فوائد الجهد الجماعي. وقطوف العمل المشترك إذن لاستعان بأساطين علوم العربية في عصره - وهم كثر تغني شهرتهم عن ذكر أسمائهم - ولاستنار بمن تهيأ لهم وقتئذ القبض على أزمة الألسن الأجنبية من رجالات مصر والشام، وما أكثرهم في ذلك الوقت! فهذا سليمان البستاني(١٨٥٦ - ١٩٣٥) معرب الإلياذة ونزيل مصر وصديق أحمد زكي باشا يتقن مالا يقل عن خمس عشرة لغة، وهذي ميّ زيادة - وقد توطنت مصر وأخذت تخطف طيلة سنوات إلى ندوات أحمد زكي باشا في مسكنه بالقاهرة - تتقن تسع لغات وتؤلف بالفرنسية والإنجليزية شعرا ونثرا إضافة إلى نقلها آثارا ألمانية إلى اللسان العربي!!

لكن لاتثريب على أحمد زكي باشا اليوم، فحسبه فخرا أنه نوه بقيمة الترقيم، وحث على إيلائه في العربية مايستحقه من الاهتمام. ومن ذا الذي في وسعه أن يجلو بمفرده مثل هذه المسألة (التي هي عبارة عن نقطة لابد أن تتمازج في صلبها عديد الاختصاصات)؟ ولئن أخفق في ذلك أحمد زكي باشا (وهو هو) ثم تلميذه عبدالرؤوف المصري (مع أنه ألم ببعض اللغات الأجنبية، وثقف مناهج البحث، وحذق أصول التحقيق ومهر طرائق النشر)، فالعبرة المستخلصة من ثم هي عدم كفاية الجهد الفردي في معالجة قضية الترقيم، ترقيم العربية.

بل يجب الا ننسى أن الاخصائي في علوم اللسان إنما هو واصف للغة وليس مشرعا لها، فلا يسن القوانين والقواعد كما يشاء، وإنما يستنتجها استنتاجا بطريق الاستقراء من سليقة متكلميها الطبيعيين، ومن آثارها كتابها الأعلام فلا يسلط على اللسان ما ليس من صميمه. ولو قد تألفت لجنة لتجهيز العربية بنظام ترقيم وظيفي إذن لكان لزاما عليها أن تبدأ بالبحث عن ضالتها في العربية ذاتها لغة وكتابة. فإن لم تظفر بما يسد الحاجة اخترعت على غير مثال سابق ترقيما من شأنه التلاؤم مع خاصيات اللسان العربي والكتابة العربية أو اقتبست الترقيم الأعجمي جزءا أو كلا لكن بعد تعديله وتطويعه بحيث يصير خاضعا إلى روح العربية وسننها، فضلا عن التأكد مسبقا من احتياج العربية على وجه اليقين إلى الترقيم.

لكن أنا أزعم - دون مبالغة - أن لو تألفت لجنة أو لجانا متعددة (وإن بلغ أعضاؤها الذروة في التمكن من العربية، والضلاعة في الألسن الأجنبية) لما قدرت في الظرف الراهن على تزويد العربية بجهاز نظري في الترقيم ولو اجتمعت له، ولما قويت على سن قواعد عملية لترقيم لسان العرب، ولو كان بعضها لبعض ظهيرا.

وأنى للجنة أو لجان أن تظفر بتحقيق هذه الغاية والحال أن المسألة لايكفي فيها الاختصاص وتظافر الجهود، بل هي مرتهنة بتوفر أعمال تمهيدية دقيقة ومستفيضة على نحو ماسنوضحه فيمايلي بعد أن نعرض بإيجاز فرضية العمل، والمرتكزات النظرية التي نراها كفيلة بالتمكين من دراسة الترقيم انطلاقا من تصورات واضحة، وأسس منهجية سليمة أو - في الأقل - أقرب ما تكون إلى السلامة.

٥ - ٢ فرضية العمل

إن علامات الترقيم (ذوات الأصل الإغريقي واللاتيني) بولوجها في المطبوعات العربية خلال الثلث الأخير من القرن الماضي، ثم باطراد شيوعها في النص العربي المعاصر مخطوطا ومطبوعا ومحققا منذئذ إلى يومنا هذا، أمست تمثل إشكالا قائما يستحق الدرس عن روية، وباللجوء إلى أكثر الطرق دقة علمية وإلى أشد المناهج صرامة. وحسبك على ذلك دليلا أن مصطنعي لغة الضاد (مشافهة وكتابة) لم ينعقد بينهم اتفاق صريح ولاضمني على ضوابط دقيقة قارة تقوم من كافتهم بمثابة المرجع المعترف به والمصدر المتداول يحتكم إليه في أوجه استخدام كل علامة وأغراضه، وفي حصر مفهوم الترقيم عامة ورصد مختلف وظائفه الممكنة. ألا يعني ذلك أن الترقيم له نفس المفهوم والوظائف وأوجه الاستعمال الموجودة في اللغات الأجنبية، مما أغنى عن تقعيده في فصحانا؟

إذا رمنا التزام الدقة التامة ونشدان اليقين وجب علينا الإقرار بأن غياب الدراسات العلمية المختصة يمنعنا من تصديق هذه الفرضية أو تفنيدها، ثم إن هناك افتراضا ثانيا يحتمل بدوره الصحة والخطأ، رغم كونه مع الفرضية السابقة على طرفي نقيض. ومؤداه أن العربية غنية عن الترقيم لاتحتاج إليه البتة، بل إن نظام العربية يفسد إن أنت أدخلت عليها الترقيم. ولو صدق هذا الافتراض لعدت علامات الترقيم

الواغلة في الكتابة العربية من نقاط وأقواس وشغاتر وفواصل وغيرها نافلة تخرج عن نطاق الترقيم بمدلوله الاصطلاحي المتعارف عليه في مختلف الحضارات الإنسانية قديما وحديثا. إلاّ أننا بالاعتماد سواء على الحدس أو على ما عهدناه من مقومات الظواهر اللسانية ومجريات أنظمة الكتابة نستبعد - ولو بصورة مؤقتة -أن يكون ولوج علامات الترقيم في النص العربي قد أفقدها ماهي مؤديته من وظائف في محيطها الأصلي دون أن يزودها بوظائف جديدة في السياق العربي. ولو كان الأمر كذلك لما بقي مبرر ولاتفسير معقول لصمود هذه العلامات أمام متغيرات الطباعة العربية، وأمام مستجدات صناعة الكتاب العربي طيلة ما يربو على القرن من الزمان.

أما أن يكون الترقيم في العربية مطابقا كليا للترقيم الغربي في مختلف وظائفه وأوجه استخدام علاماته في المكتوب مخطوطا كان أو مطبوعا فتلك إمكانة لايقوم عليها دليل، ولا يوجد برهان قاطع لنفيها إذ بالإضافة إلى عدم توفر الدراسات الخاصة بالعربية من حيث الترقيم، ظلت مسألة اختلاف اللغات أو اتفاقها في الترقيم إشكالا قائما وغير محسوم في أمره. فالدوائر الإنجليزية تنزع في الغالب إلى استقرار الرأي على أن «الترقيم يختلف من لغة إلى أخرى»[119]، وأن «الخلافات في ذلك بين الانجليزية وسائر لغات أوروبا قليلة وغير مهمة إذا ما قورنت بنقاط الاتفاق»[120]. لكن على النقيض من ذلك تزعم بعض المصادر الروسية أن «الترقيم هو نفسه في لغات الحضارة جمعاء سواء من حيث العلامات الرئيسية، أو الوظائف وأوجه الاستخدام»[121]. وعلى الإجمال كان يسود القرن التاسع عشر اعتقاد راسخ في شمولية الترقيم وفي اعتماده بكل البلدان والحضارات والكتابات دونما فروق جسيمة في ذلك بين اللغة واللغة، وبين العصر والآخر. ومن الأوهام التي كانت مستبدة بعقول رجالات المطابع وصناعة الكتابة عامة بفرنسا قرننئذ أن:

- الترقيم مؤسس على المنطق وشامل مشترك بين كافة الألسن والكتابات في جميع الأعصار والأقطار، تنطبق قواعده بلا فرق على الإغريقية واللاتينية والإسبانية والإنجليزية والألمانية انطباقها على الفرنسية[122].
- الترقيم قائم على تحليل الكلام، وينبغي أن يكون هو عينه بالنسبة إلى جميع اللغات[123].
- كافة الألسن تحلل منطقيا على نفس المنوال، ويجب أن ترقم بنفس الطريقة[124].
- الترقيم نتاج ميتافيزيقية اللغة وهو متحكم في الألسن جميعها[125].

وكان لأرباب المطابع خلال القرن التاسع عشر من السيطرة على صناعة الكتاب ما جعلهم يضربون صفحا عن كيفيات ترقيم الكتاب لمؤلفاتهم، ويحتكرون الترقيم محاولة لتوحيد معاييره وتوجيهه وجهة نحوية ومنطقية صارمة تستجيب لتصورهم القائم على أن الترقيم ظاهرة مشتركة بين الألسن والكتابات، لاخلاف في شأنه بين اللغة والأخرى. إلا أن التطورات التي شهدها القرن العشرون أفضت إلى انتقال زمام الترقيم من أيدي الطابعين إلى المؤلفين أنفسهم فالحق الترقيم بشروط إنتاج النص الفني، وصار أحد مقومات العملية الإبداعية حيث طفق الكتاب يدخلون على الموروث منه تنوعا لايستهان به، ويتعاطون وضع علاماته في كتاباتهم بكثير من الابتكار والطرافة[126]. ومن ثم «أصبح تغيير الترقيم الأصلي للنص بمثابة التشويه له والتدخل السافر في شكله اللغوي»[127].

ويذهب الفرنسيون اليوم في معظمهم إلى أن الفروق في الترقيم بين مختلف الألسن جسيمة وجديرة بالدرس[128]. إلا أن القول الفصل في هذه المسألة يتوقف على دراسات مقارنة لم تنجز بعد، ولايمكن أن يقوم بإنجازها شخص واحد أيا ما تكن معلوماته وخبرته ومهاراته. ذلك أن اللغات قديمها وحديثها حسب النحاة لا تقل عن الستة آلاف[129]، وهي في نظر اللسانيين تربو على الأربعة آلاف[130]. ولاشك

ان نسبة هامة من كتاباتها تستحق الدرس والمقارنة مع غيرها على صعيد الترقيم. فأنّى للباحث المنفرد ان يلم بالظواهر النغمية في الاف الألسن، ويأوجه استخدام علامات الترقيم في عدد مهول من الكتابات؟! ناهيك أن للفاصل بمفرده ١٤٠ وجه استخدام في الفرنسية وحدها[١٣١] وما بين ٣٠ و٥٠ قاعدة استعمال مختلفة في الانجليزية[١٣٢] وحوالي الأربعين حالة استخدام متنوعة في الألمانية[١٣٣] وما لا يقل عن ذلك المقدار من الحالات في الروسية[١٣٤] مع تفرد كل لغة بخصوصيات في هذا المضمار.

وليس لنا حتى الآن سوى دراسة مقارنة وحيدة بالألمانية يعود تاريخ صدورها إلى أواخر القرن التاسع عشر، وهي بقلم العلامة الألماني الاسكندر بيلنغ A. Beiling[١٣٥] حيث اقتصر فيها المؤلف على تناول الترقيم في اللغات الأوروبية انطلاقا من عام ١٥٠٠ إلى تاريخ صدور الدراسة ١٨٨٠. غير أن هذا المرجع غير كاف لتبين كل من أوجه الاختلاف والائتلاف بين اللغات في كيفيات الترقيم بحكم قدمه واقتضابه واقتصاره على عدد قليل من الألسن.

ونحن من حيث منهجية العمل التي نراها خليقة بتمكيننا من النفاذ إلى سرّ الظاهرة المطروحة للدرس هاهنا نستبعد إمكانية مطابقة الترقيم في العربية من جميع الوجوه لما عليه مجريات الأمور في اللغات الأجنبية، على غرار ماسبق من استبعادنا احتمال أن تكون لغة الضاد خلوا من الترقيم. الا وإن الصواب يقتضي أن نبتغي بين ذلك سبيلا فننطلق في معالجة الموضوع من فرضية عمل أقرب إلى مشاكلة الواقع، ومؤداها أن الترقيم في مفهومه العام المتداول ومن حيث وظائفه الرئيسة ظاهرة موجودة في العربية - مشافهة وكتابة - لكن بمقادير وكيفيات خاصة بالعربية. فلغة الضاد وفق هذا التصور تشترك مع سائر اللغات في جوهر الترقيم ومفهومه الواسع ومسائله العامة لكن تفترق عنها في الجوانب الفرعية وفي التفصيلات وأوجه استخدام كل علامة.

والحاجة قائمة إلى كشف النقاب عن الترقيم ذي الخصوصيات العربية كشفا يتيح لأهل اللسان العربي أن يتبينوا على وجه الدقة والتفصيل مواطن الائتلاف والاختلاف في الترقيم بين العربية واللغات الأخرى حتى يتجنبوا الخلط، ولا يتورطوا في مزلق ترقيم العربية وفق القواعد والضوابط المعهودة في الألسن الأجنبية. وسننتقل فيمايلي أولا إلى رسم معالم المرتكزات النظرية الجديرة بوضع فرضيتنا موضع الاختبار، ثم إلى الإفصاح عن الدراسات التمهيدية التي يعد القيام بها شرطا مسبقا لاستنباط ترقيم عربي عصري مستمد من صميم العربية ذاتها.

٥-٣ المرتكزات النظرية

لئن باتت الحاجة ماسة إلى دراسة ترقيم العربية تمهيدًا من كافة الجوانب المتفق على أهميتها بين أهل الاختصاص، فإن أي مشروع في هذا المضمار لن يحالفه النجاح مالم يصدر عن أسس نظرية سليمة وعن تصور سديد للغة في حد ذاتها، ثم للعلاقة بين اللغات وللعلاقة بين المنطوق والمكتوب.

اما في خصوص اللغة فيحسن تعريفها بكونها «نظاما من العلاقات أو - بتعبير أدق - مجموعة من الأنظمة المرتبطة ببعضها البعض، والتي لاتكتسي عناصرها (الأصوات، الألفاظ، إلخ) أية قيمة ماظلت بمعزل عن علاقات المطابقة والمقابلة الرابطة بينها»[١٣٦]. وأما فيما يتصل بضبط العلاقات بين الألسن عامة فمن المفيد على الصعيد المنهجي الارتكان إلى معطى الكليات اللغوية universaux du langage بالإضافة إلى مختلف نتائج الدراسات التي تمحورت حول «النحو الشامل» Grammaire universelle، وخاصة منها المعطيات المنبثقة عن نظرية النحو التوليدي، والنابعة من أساسها عن مسلمة مؤداها أن وراء

البنى السطحية شديدة التباين والاختلاف من لسان إلى آخر توجد بنى عميقة متشابهة مشتركة بين كافة الألسن. فالأدلة تشير إلى أن «جميع اللغات مبنية على منوال واحد، لكن تطابق اللغات في مستوى البنية العميقة لايترتب عليه لزوما وجود تشاكل isomorphisme بينها إذ ليس من المعقول بأي حال من الأحوال أن تتفق اللغات جمعا، في كافة الجوانب والمسائل»[١٣٧]، وإلا صارت لغة واحدة لا لغات عدة.

ويمكن سواء، بالاعتماد على مبدأ الكليات اللغوية أو مقومات النحو الشامل أن نعتبر أن عبارة «اللغة الأجنبية» معناها غامض ونسبي[١٣٨] نظرا إلى أن أية لغة لايسعها أن تكون أجنبية كليا عن أية لغة أخرى، بل إن أوجه الخلاف بين اللغة واللغة - مهما بدت الشقة بينهما بعيدة في نظر غير المختص - تظل في جميع الأحوال أقل من أوجه الاتفاق بينهما[١٣٩]. لذا أصبح معظم اللسانيين في الغرب اليوم يتجنبون اعتبار اللغات أجنبية عن بعضها البعض مستعيضين عن مفهوم «الأجنبية» بمفهوم «التقابلية» contrastivité استعاضة تتمثل ثمرتها المنهجية في كسر الحواجز بين الحضارات وتمكين الباحث من مزيد الوقوف على مواطن الخلاف والائتلاف بين الألسن استناداً إلى المقارنة التفصيلية بين أنظمتها.

ومن الراجح أن هذا التصور للعلاقة بين اللغات خليق إن هو اعتمد منطلقا لدراسة ترقيم لسان العرب أن يفي بالغرض المنشود، خاصة وأن اللسانيات العربية تشهد الآن بروز تيار قائم الذات يتبنى أصحابه بعض فرضيات النحو الشامل، ومبادىء الكليات اللغوية. وفي رأي هؤلاء «ليست العربية، كما يدعي بعض اللغويين العرب، لغة متميزة تنفرد بخصائص لا توجد في لغات أخرى، ومن ثمة لا يمكن وصفها بالاعتماد على النظريات الغربية التي بنيت لوصف لغات أوروبية، بل العربية لغة كسائر اللغات البشرية. فاللغة العربية بصفتها لغة تنتمي إلى مجموعة اللغات الطبيعية، وتشترك معها في عدد من الخصائص (الصوتية والتركيبية والدلالية)، وتضبطها قيود ومبادىء تضبط غيرها من اللغات. وبصفتها عربية تختص بمجموعة من الخصائص التي لاتوجد في كل اللغات، وإنما توجد في بعض اللغات، وكونها عربية لا يعني أنها تنفرد بخصائص لاتوجد في أية لغة من اللغات، بل لا نكاد نجد ظاهرة في اللغة العربية إلا ونجد لها مثيلا في لغة أو لغات أخرى هند أوروبية أو غير هند أوروبية»[١٤٠].

فهذا المنطلق النظري حسب رأينا مهم في تصور موضوع البحث وتصور المناهج اللائقة بمعالجته، خاصة إذا كان الموضوع حاضر الترقيم - ترقيم العربية - وتاريخه وتاريخ البحث فيه. فلعل أقرب المسالك إلى تحقيق الغاية المنشودة هو توخي المقارنة، مقارنة العربية بغيرها من الألسن على صعيد الظواهر الداخلة في عداد الترقيم بمظهرية المنطوق والمكتوب إلى غاية حصر خاصيات لغة الضاد في هذا المضمار، وأوجه اتفاقها مع سائر اللغات في ذلك.

وأما في خصوص العلاقة القائمة بين المنطوق والمكتوب فينبغي الانطلاق في طرق موضوع الترقيم العربي من الإيمان بتبعية الكتابي للشفوي، وأسبقية اللغة المنطوقة على اللغة المكتوبة، وذلك حتى يكون القياس في مدى حاجة العربية إلى الترقيم هو المرجع الشفاهي للنص المكتوب وليس العكس، خاصة وأن الترقيم في جانب هام منه إنما هو مجرد تمثيل بصري لظواهر معينة من الكلام مثل التنغيم والنبر والإيقاع.

ذلك أن من سمات الحضارات الكتابية، وخاصة في عصرنا، «تحول فكرة اللغة إلى نص، وكأن اللغة تبدو في صميمها شيئا مكتوبا، بل إن الطباعة تشجع على الإحساس باللغة كما لو أنها نصية جوهريا. فالنص في شكله النموذجي الأكمل هو النص المطبوع»[١٤١]. أو بتعبير آخر، لقد كانت الطباعة بمثابة الحافز على إزاحة اللغة من عالم الصوت - حيث منشؤها بادىء ذي بداءة - وعلى إحالتها بشكل قاطع إلى سطح مرئي[١٤٢] بالإضافة إلى كون «الطباعة تحدو على الإحساس بالاكتمال، أي على الإحساس بأن

ماهو قائم الذات في نص ما قد استوفى الغاية، وبلغ الذروة في الاكتمال»[١٤٣]. ثم إن الأشخاص في الثقافة الطباعية يشعرون بالكلمات المطبوعة أمامهم بصفتها وحدات مرئية، حتى لما يكونوا بصدد تمتمة تلك الكلمات (على الأقل في الخيال) أثناء مزاولة القراءة الصامتة باعتبارها نشاطا بصريا محضا[١٤٤] - أي كما يقول روجيه لوفير Roger Laufer: «إن النص الحديث كتابي أساسا حيث لم يتسن له أن يتطور إلا بفعل اندراجه ضمن فضاء خطي، وهذا الفضاء بقي ضمنيا لأنه بصري لا صوتي»[١٤٥].

لكن هذه الرؤية التي هي إحدى سمات عصر الطباعة توحي خطأ ووهما باستقلالية المكتوب عن المنطوق، ولو صح ذلك لجازت دراسة الترقيم - بل دراسة الكتابة كلها وفي مختلف مظاهرها - بمعزل عن اللغة المنطوقة. وهذا المسلك ليس من ورائه طائل بالنسبة إلى من تعلقت همته بتقصّي ظاهرة الترقيم في العربية. ذلك أن الترقيم في مفهومه الدقيق لايعدو أن يكون من قبيل الرمز البصري لظواهر معينة من عالم الصوت البشري، أوقل إنه عبارة عن عملية تسجيل مرئي بواسطة علامات بصرية للجانب مافوق المقطعي من الكلام[١٤٦]. فأنّى له أن يكون مستقلا بذاته، قابلا للدرس بمعزل عن الأصل الشفاهي للغة المكتوبة؟

ولئن كان فردينان دي سوسير - أب علم اللغة الحديث - قد لفت الانتباه في بدايات القرن الجاري إلى أولية الكلام الشفوي عاتبا على الدارسين نزوعهم إلى دراسة الكتابة من منطلق كونها الشكل الأساسي للغة فقد أصبح «من نافل القول إن اللغة ظاهرة شفاهية»[١٤٧]. بل «لئن بات من المسلم به اليوم أنه حيثما توجد كائنات بشرية تكون لها لغتها ففي جميع الأحوال تكون تلك اللغة أساس لغة محكية مسموعة ضاربة الجذور في عالم الصوت»[١٤٨]. فلا شك إذن أن «الأصل الشفاهي للغة سمة صميمة فيها ملازمة لها على الدوام»[١٤٩].

أما الكتابة فنستطيع تعريفها - وفق هذا التصور - بأنها «نظام تصنيفي ثانوي خاضع لنظام أولي سابق له، ومهيمن عليه الا وهو نظام اللغة المنطوقة، أي إن التعبير الشفاهي يمكن أن يوجد، بل لقد وجد في أكثر الحالات، بلا كتابة على الإطلاق، بينما لم توجد الكتابة قط بلا شفاهية»[١٥٠]. لذا يجمع علماء الكتابة على أن الكتابة ليست مستقلة بذاتها، وإنما هي مجرد تسجيل خطي مرئي للكلام المنطوق سواء انطق حقا أم في الخيال، مباشرة أم بشكل غير مباشر.

ولهذه الاعتبارات القائمة على أولية الشفاهي وتبعية الكتابي لها فوائد جملية يمكن تلخيصها في الاستنتاجين التاليين:

١- على كل من يتكرس لدراسة الترقيم العربي أن يستهل عمله بالبحث الدقيق المستوعب للظواهر مافوق المقطعية التي من المفترض أن علامات الترقيم تفي بتسجيلها خطيا في غضون السلسلة الكتابية.

٢- لما كانت علامات الترقيم خطية فقد ارتأى الأخصائيون أن تحقيق مطلب الفهم الجيد لها (مكانة ودورا) يقتضي أن تتناول مسائلها بالدرس في إطار تصور شامل للكتابات من حيث هي نمط تو اصل من الدرجة الثانية، قياسا إلى اللغات باعتبارها نمط تواصل من الدرجة الأولى[١٥١]، خاصة وأن الفرق الأساس بين المسموع والمرئي إن هو إلا ذلك التحويل لسلسلة دائرة في الزمان إلى سلسلة تدور في المكان[١٥٢]. ثم إن اقتناع اللسانيين باندماج الترقيم في صلب «النظام الخطي المتعدد» plurisysteme graphique ناجم عما استنتجوه من أن علامات الترقيم إنما هي في حقيقة أمرها «علامات لغوية ظهرت في فترة وسياق معينين من التاريخ، ثم ظلت مرتبطة دون انقطاع بنظام ثان للتواصل لايقل لزوما للمثقف عن نظام التواصل الأول، مما يطرح إشكال ثنائية عمل اللغة، وما يوجد بين نظامي التواصل اللغوي من تفاعل متبادل [....] فلاشك أن الترقيم يكسبنا وعيا بالكيفية الحقيقية لعمل اللغة في كليتها،

ومن حيث هي أداة اجتماعية للتواصل. لكن هذه الاستنتاجات تقودنا إلى الإحساس بأن فهم الترقيم فهمًا جيدا يفرض علينا إعادة النظر في ثلاثة أمور: تصوّرنا للكتاب، وتصورنا، وتصورنا للغة وللوشائج والأواصر القائمة بينهما»[١٥٣].

وقد عرضنا فيما سبق أهم التصورات البديلة التي رفد بها الأخصائيون، عسى أن يستنير بها من تعلقت همتهم بدراسة الترقيم العربي. بقي أن نبين أن الترقيم لا يقف دوره عند تسجيل الظواهر ما فوق المقطعية، بل يتخطى ذلك إلى تأدية وظائف عديدة (الوظيفة الأسلوبية - الوظيفة الدلالية - الوظيفة التركيبية - الوظيفة الطباعية)، وهي وظائف لا يمكن أن تدرس إلا في ضوء علاقة الكتابي بالشفوي بالموازاة مع علاقة الترقيم بالكتابة بناء على أن علامات الترقيم ليس لها وجود مستقل عن الكتابة، بل هي من توابعها تحلق بها وجوبا في جميع الأحوال.

ونحن نعتقد أن الدراسات التمهيدية المطلوب إجراؤها في ميدان الترقيم العربي لن يكتب لها النجاح ما لم تتركز بصورة أساسية على وظائفه، لم لا والإجماع منعقد الآن على أن «الدراسات الخاصة بالترقيم يستحسن أن تتناول أهميته على الصعيد الإيقاعي والتنفسي، وعلى أصعدة التركيب والدلالة والأسلوب في النصوص القديمة والمعاصرة على حد السواء، مع توخي طريقة المقارنة بين اللغات في هذه المجالات كلها»[١٥٤]. ومع الحرص على استجلاء التطور التاريخي للوظائف المدروسة. لذا سنخصص ما تبقى من عملنا هذا لتصريف القول في نوعية الأبحاث التمهيدية المطلوب إنجازها في مضمار وظائف الترقيم العربي وجوانبه ذات العلاقة بعلم النفس اللغوي، وعلم قراءة الخط.

٥-٤ الدراسات التمهيدية لوظائف الترقيم العربي

لئن أضحى الترقيم ظاهرة عامة تشترك فيها اللغات، ولئن أصبح يحتل موقع الصدارة من اهتمام النحاة واللسانيين في الغرب، فمردّ ذلك إلى علاقته الوثيقة بالكلام التلقائي، وإلى صلاته المتينة بالقراءة والكتابة، وبالدلالة والتركيب والأسلوب، وبالتفكير والمنطق. فالترقيم (قطاع ملتقى)، أو قل هو نقطة التقاء بين علم الرسم والطباعة، يتضامن مع اللغة في أداء المعنى، ويعين المؤلف على تفجير الطاقات التعبيرية للكلمات، فضلا عما يوفره من وضوح بصري ضروري لتحسين المقروئية[١٥٥].

ووفق مخطط عملنا سنفرد هذا الفصل لاستجلاء مختلف وظائف الترقيم العربي الجديرة بدراسات تمهيدية على المنوال المنهجي السائد في الغرب حاليا، لكن تجدر الإشارة إلى أن الوظائف تلك على كثرتها وتشعب فروعها ومسائلها تمثل كلا مترابطا، ولئن دعت الضرورة إلى الفصل بينها ها هنا فإنما ذلك بهدف الدرس فحسب (وفق ماتتطلبه عملية البحث من تفكيك وتحليل) وليس لكونها مجزأة بطبيعتها أو لأن كل واحدة منها مستقلة قائمة الذات على حدتها، ناهيك أن مجمل الدراسات الغربية المجراة حتى الآن في الترقيم، وإن تناولته من زوايا متعددة، فقد حرصت قدر الإمكان على ترابط مختلف جوانبه ومكوناته، حفاظا على وحدة الظاهرة المدروسة.

٥-٤-١ الوظيفة ما فوق المقطعية للترقيم العربي

يندرج في نطاق الجانب النغمي prosodique جميع مايهم المفصل الثالث للغة مثل: الوقف والنبْر والتنغيم itonation والإيقاع والمدى وسرعة الدّفق والمفصل joncture فضلا عن الوصل والفصل. لكنّ الترقيم لايشمل هاتيك المسائل في ذاتها بل من جهة تسجيلها بصريا في غضون السلسلة المكتوبة قصد

المساعدة على إتقان القراءة الجهرية، وصون المعنى عن الالتباس وتمكين الكلام من الحفاظ على شحنته العاطفية وجماله وطاقات التعبير والتبليغ الكامنة فيه.

وفي الحقيقة «لاتخلو لغة من نبر كما لاتخلو لغة من تنغيم»[١٥٦]. فالتنغيم متوفر في كل كلام بكيفيات معلومة أي إنه حاصل ضرورة في طيات المنطوق لأن «المتكلم حتى في حديثه العادي يتنقل بين عدد من درجات السلم الموسيقي»[١٥٧] فيطبق بصورة تلقائية نظاما من التنغيم معلوما. بل «لابد من معرفة هذا النظام من اللغة التي يراد تعلمها، وإلا فقد الكلام صبغته الخاصة، وبعد عن النطق الطبيعي الخاص بكل لغة»[١٥٨]. ثم إن نطق اللغة لايكون صحيحا إلا إذا روعي فيه موضع النّبر»[١٥٩]. اما من حيث الوظيفة «فالتنغيم يساعد على إظهار حالات المتكلم من إخبار أو استفهام أو تعجب إلخ، والنبر يساعد على إبراز مايعتبر المتكلم أنه الجزء الأهم في الكلمة أو الجملة»[١٦٠].

اما الايقاع فهو حسب التعريف الذي اقترحه محمد مندور «ظاهرة صوتية ما على مسافات زمنية محددة النسب: هذه الظاهرة قد تكون ارتكاز كما قد تكون مجرد صمت»[١٦١]. فالايقاع إذن هو التكرر أو العود المطرد، في السلسلة المنطوقة، لانطباعات سمعية متماثلة تحدثها مختلف العناصر التناغمية، أي إنه في خلاصة الأمر «عبارة عن نسب زمنية»[١٦٢].

بيد أن الوقف بما هو إحدى الكليات اللسانية لايقل قيمة عن سائر مكونات المفصل الثالث للغة. لذا اكتسب في شتى الألسن منذ القديم وظيفة تمييزية، كما هي الحال في الروسية مثلا حيث تعني عبارة Ljudi zveri في حالة التوقف ما بين اللفظين أثناء النطق: «البشر والحيوانات». أما بلا سكت البتة فإن وصل اللفظين نطقا يحول المعنى إلى ما معناه بالعربية: «إن البشر حيوانات»[١٦٣]. ومراعاة لمقتضيات تبليغ المعنى المقصود إلى السامع دون لبس ولاتحريف يخضع الوقف لسلطان التركيب والنحو والمنطق، فهو ليس مجرد ضرورة تنفسية.

والباحث في الوظيفة مافوق المقطعية للترقيم العربي ينبغي عليه بادئ ذي بداءة أن يتكرس لاستجلاء:

١- موسيقى الكلام العربي أي كيفية تصرف المتكلم بالعربي في منحنى صوته تلوينا وترفيعا وتخفيضا يتماشى مع مطابقة المقال لمقتضى الحال. فهل يكون حصول الحدث اللساني العربي، حين الإنجاز الفعلي لعملية القول، سواء في نطاق الكلام الطبيعي أو في سياق القراءة، حرا من كل قيد نغمي، أم أنه - على العكس - ملزم بتلوين صوته كثافة وعلوا وطولا وفق ما يكفل تفريق نبرة الأمر من نبرة التوسل والاستعطاف، وتمييز لهجة التقرير من لهجتي الاستفهام والتعجب، وتبيين الحالة الشعورية المتكلم، أيا ما كانت؟

٢- كيفية حصول الحدث اللساني في العربية. فهل بإمكان الذات الناطقة أو القارئة بالعربية أن تقف حيث شاءت من السلسلة المتكلمة بالقدر الذي تشاء دون أن يكون ذلك مدعاة إلى تعطيل المعنى أو تبديله أو إلى فصم التركيب أو إلى الإخلال بالسلامة المنطقية للعلاقات القائمة بين أجزاء الكلام؟

لكن إلى الآن لم يقيض الله سبحانه جل وعلا لهذه الأسئلة من يتولى الإجابة عنها، خاصة وأن الظواهر ما فوق المقطعية التي مناطها السلسلة المنطوقة في بعديها الإنجازي والاكوستيكي لا سبيل إلى حصرها على وجه الدقة بالاستناد إلى الحدس وإعمال الفكر فحسب بل يتوقف ذلك بالخاصة على المعالجة المخبرية والإلكترونية المتوسل إليها بالقيس الآلي المتمثل في ضبط الإيقاع بالواحد في المائة من الثانية، وضبط النبر بعشر البال، وضبط التنغيم بالهاتز[١٦٤]. اما الوقف فقد كشف البحث عن كونه يشغل ما بين ٤ و٥ بالمائة من زمان القول في الخطاب العادي[١٦٥].

ولم يتول أحد إلى الآن ضبط هذه الجوانب من لسان العرب. فالايقاع على أهميته القصوى في الشعر العربي ورغم كثرة متناوليه بالدرس من العرب والمستشرقين على حد السواء اختلف - ومازال الخلاف قائما - فيما إذا كان نبريا أو مشتركا بين النبر والكم. أما النبر فمازال إلى اليوم - كما يقول عالم الأصوات المصري سعد مصلوح - «إحدى معضلات الدرس اللغوي للعربية المعاصرة ولهجاتها الحديثة، بل العربية ولهجاتها في التاريخ القديم»[١٦٦]. الا وإن أم المشكلات هو التنغيم فموسيقيو العرب المعاصرون اختلفوا في ضبطه طرائق قددا، ولغويوهم اقعدهم العجز عن رصده بحكم عدم الاختصاص في الموسيقى. فليست لنا أي دراسة عربية لتنغيم فصحانا عدا المحاولة التي قام بها الدكتور تمام حسان، والتي لا تعدو أن تكون بداية بحث لاغير. ولئن حاول المستشرق إدوارد لين Ed. Lane(١٨٠١ - ١٨٧٦) الوقوف على أسرار تنغيم لسان العرب اعتماداً على تبحّره في الموسيقى، فقد انتحر قبل إنجاز مشروعه تاركا في هذا الصدد مقالا تقادم عليه العهد الآن إلى ما في عمله من خلط بين التنغيم والنبر جعله غير موف بالمقصود ولاكاف في بابه.

ولئن أمسى الباحثون المعاصرون «مجمعين أو في حكم المجمعين على أن العرب لم يعرفوا النبرة في دراساتهم اللغوية»[١٦٧] وربما «لأنها مفهوم غربي مثل المقطع»[١٦٨] فما نراهم إلا مخطئين فيما ذهبوا إليه، فالقاضي عبدالجبار يثير قضية التنغيم عرضا ضمن كتابه «المغني في أبواب التوحيد والعدل» مصطلحا عليه بشدة الصوت. بل إن ابن سينا قد تعرض للتنغيم في سياقات ثلاثة من آثاره:

١- في الفن التاسع من جملة المنطق ضمن كتاب الشفا، وهو الفن الموسوم بالشعر، طرق ابن سينا موضوع «الزينة» في الكلام، وهي عنده ما يقترن بالحروف «من هيئة ونغمة ونبرة»[١٦٩].

٢- في «أسباب حدوث الحروف» تحدث ابن سينا عما أسماه «حال التموج» وهي الحال التي تتضاف إلى «نفس التموج» حيث تنصرف إلى تنبير الأجزاء وصبغ كل جرس منها بالنغم المخصوص، فانظر إلى قوله «أما نفس التموج فإنه يفعل الصوت، وأما حال التموج في نفسه من جهة اتصال أجزائه وتماسها أو بسطها وتحتها فيفعل الحدة والثقل، أما الحدة فيفعلها الأولان، وأما الثقل فيفعله الثانيان»[١٧٠].

٣- ثم يتفطّن ابن سينا في الفن الثامن من جملة المنطق إلى الوظيفة التمييزية التي يؤديها نغم الجملة[١٧١] بل إلى الدور الوظائفي الذي يؤديه التنغيم على صعيد البنية النحوية خاصة «في أقسام اللفظ المركب، فيجب ألا تخلل هذه الأقاويل الطويلة إلا النبرات التي لاينغم فيها، وإنما يراد بها الإمهال فقط، وربما احتيج أن تخلل الألفاظ المفردة - إذا كانت في حكم القضايا - خصوصا حيث تكون على سبيل الشرط والجزاء، كقولهم: (لما التمس أعطيت) فيقول بين (التمس) وبين (أعطيت) نبرة إلى الحدة - وهو عند الشرط - ويعقب (أعطيت) نبرة أخرى إلى الثقل، وهي للجزاء»[١٧٢].

ولئن عزا ابن سينا إلى النغم ثلاثة مكونات هي «الحدة والثقل والنبرات»[١٧٣] فقد جلا خصائص النبرة بطريقة تعتبر صحيحة دقيقة في ميزان اللسانيات الحديثة حيث صرح بأن: «من أحوال النغم النبرات: وهي هيئات في النغم مدية غير حرفية يبتدأ بها تارة، وتخلل الكلام تارة، وتعقب النهاية تارة، وربما تكثر في الكلام وربما تقلل، ويكون فيها إشارات نحو الأغراض، وربما كانت مطلقة للإشباع، ولتعريف القطع، ولإمهال السامع ليتصور، ولتفخيم الكلام، وربما أعطيت هذه النبرات بالحدة والثقل هيئات تصير بها دالة على أحوال أخرى من أحوال القائل أنه متحير أو غضبان، أو تصير به مستدرجة للمقول معه بتهديد أو تضرع على أحوال أخرى من أحوال القائل انه متحير أو غضبان أو تصير به مستدرجة للمقول معه بتهديد أو تضرع أو غير ذلك، وربما صارت المعاني مخالفة باختلافها مثل إن

النبرة قد تجعل الخبر استفهاما والاستفهام تعجبا وغير ذلك، وقد تورد للدلالة على الأوزان والمعادلة، وعلى أن هذا شرط، وهذا جزاء، وهذا محمول، وهذا موضوع»[١٧٤].

هذا مقتطف من مؤلفات ابن سينا، وما يدريك لعل أمهات كتب التراث - ما وصل منها وما ضاع - أن تكون حافلة بشواهد أخرى ضافية على دراية العرب في العصور الزاهية للإسلام بالظواهر ما فوق القطعية؛ أما دراسة تمام حسان فقد شغلت ست صفحات فقط من كتابه «مناهج البحث في اللغة»[١٧٥]، حيث لخص المؤلف النتائج التي توصل إليها بقوله: «لابد للمجموعة المعنوية من أن تنتهي بنغمة هابطة في التقرير والطلب والاستفهام غير المبدوء بأل والهمزة، وفي المجموعة الكلامية التي لم يتم بها المعنى، فالنغمة النهائية صاعدة أو ثابتة، أعلى مما قبلها، هذه قاعدة عامة نقدمها بين يدي دراسة النماذج التنغيمية المختلفة. أما ترقيم التنغيم فكترقيم الكتابة، تحمل العلامة فيه من الكتابة محل الشهيق لاسترجاع النفس من الكلام، وكلما جاءت سكتة وجب وجود علامة ترقيمية»[١٧٦].

لكن في غياب الأقيسة الآلية والعلمية الدقيقة سيظل الوقوف على خفايا الجانب ما فوق المقطعي من لسان العرب أمرا في حكم المستحيل. لذا نعتقد في ضوء ما قلناه سابقا أن الترقيم العربي يحتاج إلى أن يمهد له بمايلي:

١- دراسات زمانية مركزة على التراث قصد حصر النصوص التي تناول فيها القدماء بالدرس مختلف الظواهر ما فوق المقطعية ثم تحليلها وفق المناهج الحديثة، ورصد حالات التواصل التي تعطلت فيها عملية التفاهم بسبب عدم مراعاة الوقف أو التنغيم وما إليها على نحو يبين مدى حاجة العربية إلى الترقيم، ويمكن أن نسوق هاهنا مثالا على ذلك ما روي عن أبي بكر الصديق من قوله في الجاهلية لأعرابي عن ناقة: «أتبيعها؟» فأجاب «لا عافاك الله» فقال له أبو بكر: «لا تقل هكذا ولكن قل: لا وعافاك الله»[١٧٧] فالمستفاد أن الأعرابي باستخدامه لا النافية قد رفض بيع الناقة لأبي بكر، خاصة وأن لا النافية إذا كانت إجابة مناقضة لحرف الجواب «نعم» الذي يفيد القبول والموافقة عادة ماتحذف الجمل بعدها. أما ما جاء بعد لا من قوله «عافاك الله» فإنه محض دعاء الخير لأبي بكر. لكن الأعرابي أغفل الوقف بعد أداة النفي لا ووصل هذه الأداة بما بعدها في النطق فصار كلامه واحدة تتضمن الدعاء بالشر على السائل، وليس فيها إجابة على السؤال المطروح، وهو ما لم يقصده الأعرابي. لذا نستنتج أن للوقف وظيفة تمييزية في لسان العرب. ولو حولنا إجابة الأعرابي من السلسلة المنطوقة إلى المكتوبة لوجب علينا أن نضع علامة ترقيم (نقطة أو فاصل أو فاصل منقوط) بعد لا النافية دفعا للالتباس، وصونا للمقصد الأصلي للأعرابي عن التبدل.

أما تصويب أبي بكر لصاحب الناقة فنستخلص منه أن العرب كانوا ينقسمون إلى فئتين: الأولى تستخدم الوقف مع التنغيم المرافق له رفعا للَّبس، وفصلا بين أقسام الكلام. بينما تستخدم الثانية واو العطف للغرض نفسه، وهذه الظاهرة الأخيرة كثيرة الاطراد في اللغة الإغريقية القديمة بمختلف لهجاتها. ثم إن العرب، بالإضافة إلى فصلهم بتينك الطريقتين بين أجزاء كلامهم، كانوا «يتجنَّبون في قراءتهم القطع على الكلام الذي يتصل بعضه ببعض، ويتعلق آخره بأوله».

٢- دراسات آنية تجري على المجال الطبقي tessiturs بما هو من خواص دينامية الجهر، جهر العربية (ومن ثم فهو جزء لايستهان به من الطريقة المميزة لنطق لغة الضَّاد). ومن المقطوع بصحته اليوم أن تذبذب طبقة الصوت إنما يحدث «بصورة مستمرة أثناء كلامنا، ونادرا ما يتوقف هذا التذبذب عند نغمة ثابتة لأكثر من جزء من الثانية، وهو معظم الوقت في حال صعود أو هبوط. ويوجد تردد طبقة الصوت هذا في كلام كل الجماعات، كما أنه ليس شيئا عشوائيا، بل، يتبع نماذج تنغيمية محدَّدة جدا تشيع في الجماعة، وتتمتع بأهمية اجتماعية ولغوية كبيرة»[١٧٨].

ولئن درج الأخصائيون على تسمية تذبذب طبقة الصوت تسمية تبدو ملائمة الا وهي «لحن الكلام» speech melody فإن «لحن الكلام موجود في اللغات جميعها، لكن هناك تنوعا كبيرا جدا في النماذج التي تكوّنه، وفي طبيعة الوظيفة اللغوية التي يؤديها. وهو ليس مجرد جزء من اللغة، بل جزءا متميزا جدا. وتختلف اللغات في هذه النقطة»[١٧٩]. فالمطلوب إذن في الدراسة التمهيدية ذات التوجه الآني ضبط النماذج المكونة للحن الكلام العربي على وجه الدقة ثم استجلاء وظائفه.

ومن المعروف اليوم أن «الوظائف اللغوية للحن الكلام متنوعة جدا، لكنها ذات نوعين مختلفين أساسا: في أحد هذين النوعين تكون وظيفة لحن الكلام جزءا من بنية الجمل، وفي النوع الآخر تكون وظيفته جزءا من بنية الكلمات. وتسمى النماذج في الحالة الأولى التنغيم intonation ، وفي الحالة الثانية النغمة tone. ووظيفة لحن الكلام في كل لغة هي في الغالب من النوع الأول أو الثاني حتى إن لغات العالم يمكن تقسيمها إلى قسمين: اللغات التنغيمية intonation languages ، واللغات النغمية tone languages»[١٨٠]. بل من المفترض نظريا أن توجد لغات يتكون فيها لحن الكلام من النغمة والتنغيم في آن واحد وبنسب متساوية[١٨١].

«وهناك داخل هذا الانقسام العريض إلى لغات نغمية وأخرى تنغيمية فروق إضافية في كل من وظيفة نماذج لحن الكلام وأشكالها، فبينما يمكن أن تقوم النماذج في بعض اللغات النغمية على سبيل المثال بدور التمييز بين كلمات غير مترابطة تماما (وإن كانت متشابهة فيما عدا ذلك) يمكن أن تكون لها وظيفة نحوية في لغات أخرى، مميزة بذلك بين صيغة الحضور والمضي في الأفعال مثلا، وفي عدد من اللغات النغمية تتخذ هاتان الوظيفتان، وقد يحدد نموذج لحن الكلام نوع الجملة من حيث كونها إخبارية أو استفهامية، أمرية أو طلبية، مستقلة أو غير مستقلة...»[١٨٢].

فإذا اعتمدنا هذا التقسيم أمكن لنا الانطلاق في الدراسة التمهيدية من اعتبار العربية لغة تنغيمية تقوم الظواهر ما فوق القطعية فيها بوظائف مطردة على نطاق الجملة. لكن هذا المنطلق يقتضي أن نحلل نماذج لحن الكلام العربي عن طريق تقسيمه إلى أصغر عناصر ممكنة من «المكونات القوامية» constituentete ments التي قد تكون - حسبما ما ستكشف عنه وسائل القياس الآلي - إما مستويات في طبقة الصوت أو في حركاتها، وإما تجمعا من ذلك كله. ثم نمضي قدما في رصد امتداد نموذج لحن الكلام العربي امتداد الجملة ذاتها ومع تشخيص مدى قيامه في غضون ذلك بوظائف نحوية ودلالية وسواها. وينبغي أن تتوّج مثل هذه الدراسة التمهيدية بالتثبت مما إذا كان الترقيم يحل داخل الشكل الكتابي للجملة العربية محل التنغيم - وما يرافقه من وقف ونبر - من شكلها الصوتي.

٥-٤-٢ الوظيفة الدلالية للترقيم العربي

يؤكد غير واحد من اللسانيين وجود علاقة تلازم مباشر ما بين الترقيم والمعنى[١٨٣]. وترى الأخصائية نينا كاتاش Nina Catacch أن علامات الترقيم بإمكانها أن تقوم مقام الجملة كما في المثال التالي المقتطف من رواية «اوليس» ulysse للكاتب الإيرلندي جيمس جويس James Joyce: «هيلانة (مذهولة):؟...!».

ففي هذه الحالة لم يقل المؤلف على لسان شخصيته القصصية هيلانة شيئا بل اكتفى بإدراج ثلاث نقاط ثم نقطة تعجب أمام اسم تلك الشخصية، وعلى صعيد الدلالة تؤدي علامات الترقيم المذكورة الفحوى المعبر عنه هاهنا بالجملتين التاليتين: «ماذا يعني ذلك؟ إنه لأمر في منتهى العجب!»[١٨٤]. ثم انظر

إلى هذه المحاورة بين شخصين (بول Paul وجاك Jacques): «بول: - سأنخرط في فرقة الجيش الأجنبية جاك: - ؟؟؟!!!». فعلامات الاستفهام ترجمان عن الحيرة الشديدة التي شعر بها جاك ونقاط التعجب تفصح عن اندهاشه واستغرابه لما سمع من مخاطبه[١٨٥]. والمعروف أن الإنسان قد يعبر أحيانا عما يخالجه من أحاسيس وما يجيش في نفسه من مشاعر، وما يخامره من أفكار، ومايعن له من مواقف بوسائل تعبير غير لغوية مثل قسمات الوجه والإيماء والنظر وما إليه فينقل إلينا الروائيون وكتاب المسرحيات كل ذلك لا بالكلام وإنما بواسطة علامات الترقيم، هذه العلامات التي تعتبر من وجهة النظر اللسانية الخالصة كتيمة discréte أي صامتة، لكنها ناطقة من جهة الدلالة لأنها تخبّر في السلسلة المكتوبة عما يرافق المنطوق مما يدخل في نطاق «العلامات البدنية للتعبير الجسماني والنشاط signes physiques dصصexpression corporelle et dصصanimation مثل انحناءات الرأس وحركات اليدين والصدر والابتسامات[١٨٦] وسائر العلامات غير الصوتية أو - على حدّ تعبير الانجليز - الظواهر شبه اللغوية المندرجة في سياق المحادثة paralinguistic phenomena in conversation من قبيل إشارات الرأس nodding (للتحضيض أو الموافقة أو التأكيد أو إبداء الاهتمام بكلام المخاطب والاستزادة منه) وزم الحاجبين أو الشفتين Pursing of lips or eyebrows والتقطيب scowling[١٨٧]... إلخ مما أوكلت مهمة تسجيله كتابيا إلى الترقيم.

وهكذا نلاحظ أن علامات الترقيم بأدائها وظيفة دلالية تصبح عبارة عن «ألفاظ بلا ألفاظ [...]. فهل يأتي على الناس يوم يتم خلاله التواصل بالخطوط والنقاط فحسب؟ وهل يصبح الترقيم لغة المستقبل؟»[١٨٨].

ومما لاشك فيه أن علامات الترقيم العربية الواقعة في النص العربي الحديث تؤدي في نطاق الرواية والمسرحية العربيتين دورا دلاليا هاما يستحق الدرس. لقد تيقنا أن مؤلفات توفيق الحكيم ونجيب محفوظ وغيرهما من أعلام كتابنا المعاصرين طافحة بالإعراب عما يعتمل في أنفس شخوصهم القصصية من مشاعر إعرابا يتم من حين إلى آخر عن طريق علامات الترقيم وحدها، تماما مثلما هو الشأن لدى أعلام الآداب الغربية.

ثم إن الترقيم ينهض في العربية بدور دلالي هام على صعيد الجملة الاستفهامية كلما حذفت أداة الاستفهام كما في البيت التالي لامرىء القيس من المعلقة على سبيل المثال:

أصاح ترى برقا أريك وميضه　　كلمع اليدين في حبي مكلل

فقول الشاعر «ترى برقا» جملة استفهامية حذفت منها الأداة هل أو الهمزة كما يرى ابن النحاس أحد شراح المعلقات! ولما كانت قناة التواصل بين الجاهليين هي القناة السمعية فإن المعول في إنجاز عمل الاستفهام ها هنا يكون على التنغيم، أما في الكتابي فلا معدى عن وضع علامة الاستفهام بعد لفظ «برقا» مساعدة للقارئ، على تبين نوع الجملة ومقصد قائلها. والاستفهام الجاري على لسان العرب في كلامهم العادي قديما وحديثا يتضمن حالات عديدة هي غفل من أدوات الاستفهام على غرار البيت الذي سقناه آنفا، من ذلك مثلا ما أورده أبو الفرج الأصفهاني في «الأغاني» من أن والد يحيى بن علي المنجم نبه الجاحظ إلى خطأ كان قد ارتكبه في كتابه «البيان والتبيين» طالبا إليه أن يصلحه فأجابه الجاحظ بقوله: «الآن وقد سار الكتاب في الآفاق؟!». فمقصد الجاحظ هو: «كيف أصلحه الآن» أو «أنى أصلحه الآن وقد سار في الآفاق؟» (وأنى حرف استفهام يرد بمعنى من أين وبمعنى كيف) بل إن العرب ليستفهمون أحيانا بالجملة الخبرية، مما يقتضي إذا سجلنا كلامهم بالكتابة أن نرقمه على نحو ضابط لأنواع الجمل الواردة فيه.

٥-٤-٣ الوظيفة الفصلية للترقيم العربي

والخلاف قائم في خصوص تسميتها على نحو ما سنبينه لاحقا. لكن على أية حال ليس من شأن الاختلاف في الاصطلاحات والتسميات والنعوت أن يعكس بالضرورة خلافا في نوع الوظيفة المذكورة ولا في مدى ارتباطها سواء بمسار الجملة من حيث هي وحدة معنوية وكيان تركيبي مستقل وبكيفية ترابط مكوناتها، أو بانفصال اللفظ في حالة الكتابة عما يحاذيه من المفردات يمينا وشمالا في الخط المكتوب انفصالا يتم عمليا بواسطة البياض.

فباستثناء بعض اللغات التي لا يؤدي البياض في كتاباتها دورا دلاليا مثل اليابانية والتايلاندية، تعد الألفاظ وحدها قاصرة عن إفادة المعنى سواء أرسمت من اليسار إلى اليمين كما هو الشأن في الكتابات الأوروبية أو من اليمين إلى اليسار على غرار العربية والفارسية، أو من أعلى إلى أسفل كما في الصينية، أو من أسفل إلى أعلى كما في الكسكاجية ، ومثلما يقول الإنجليز:لاوجود للمعنى مالم توجد بياضات NOspaces no meaning ففي المدرسة الفرنسية - على سبيل المثال - إذا وصلنا بين الأحرف التالية desseins أفادت مامؤداه بالعربية «أغراض، مقاصد، مرام، مآرب». أما لو أدخلنا البياض كما يلي des seins فإن المعنى ينقلب إلى «صدور، أحضان، نهود، أثداء، أحشاء، أرحام، حجور».

ولاشك أن البياض في الكتابة العربية قديما وحديثا وظيفة فصلية لابد منها لدفع اللَّبس وصون المعنى أو المقصد الأصلي للكاتب عن التبدل أو التلاشي، فضلا عن تحسين المقروئية. وبإمكاننا إبراز القيمة الفصلية التمييزية للبياض من خلال حالات الالتباس، وتبدل المقاصد الأصلية الواردة إلينا في بعض المخطوطات. فمثلا للفرزدق بيت معروف هو:

وكل رفيقي رحل، وإن هما تعاطى القنا قوماهما، أخوان

لكن البيت تبدل معناه بدخول بياض زائد في مخطوطة «المغني» لابن هشام حيث كتب بالكيفية التالية:

وكل رفيقي رحل وإن هما تعاطى القنى قومًا هما أخوان

وفي «المغني» أيضا، عندما تعرض ابن هشام للفظ «أجل» بمعنى نعم بين الغرض من استخدامه في العربية ثم أضاف: «وقيَاْ لَدَ المَالِكِي الخَبَرَ...» فضبط الإمام ملا على القاري، في شرحه للمغني تلك الجملة كما يلي: «وقيداً لَمَا لقيَ الخَبَرُ».

ومن أمثلة التصحيف الناجم عن إغفال ترك البياض اللازم بين كلمتين ورود بيت شعر لامرئ القيس في مخطوطة كتاب «الشعر والشعراء» لابن قتيبة هكذا.

على ظهر عاديّ تُحَارِبُهُ القطا إذا سافه العود الديافي جرجرا

ولئن أثبت كل من المحقِّقين: المستشرق دي غويه والشيخ أحمد شاكر نص البيت بخطئه كما ورد حرفيا في المخطوطة فإن الصواب - كما يقول السيد أحمد صقر - هو «على ظهر عادي تَحَارُ به القطا» لاسيما وأن (تحارُ بِهِ القطا) تعبير كثير الشيوع في الشعر الجاهلي. ومن هذا النوع من التصحيف ما منشؤه الخطأ في تأويل حرف مكتوب بخط مبهم إضافة إلى الغفلة عن ترك البياض الفاصل بين الكلمتين، مثاله ما ذكره أبو أحمد العسكري، قال: «وروى أحمد بن موسى بن إسحاق الأنصاري، قاضي أصبهان، وقد سمعت منه الحديث، ولم أحضر هذا المجلس، وسمعت بعض شيوخ أصبهان يحكمونه، أنه قال:

(حدثني فلان عن هَنْدَانَ المعتوه) يريد: عن هند أن المغيرة». ومن أمثلته كذلك رواية أحمد فارس الشدياق (وهو هو) في «الجوائب» لبيت شعر مشهور على النحو التالي:

ولا يقيم على ضرير أدبه إلاّ الأذلاّن: عير الحيّ والوتد

وهو خطأ إذ البيت متواتر الذكر في كتب البلاغة على الوجه التالي:

ولا يقيم على ضيمٍ يُرادُ بهِ إلاّ الأذلان: عير الحيّ والوتد

ثم إن من أضرب التصحيف التي تهمنا هاهنا ترك بياض وسط كلمة كان يجب أن تكتب موصولة الحروف مثل ما نبه إليه الفيروزبادي في «القاموس المحيط» قائلا: «والجرّ: أصل الجبل، أو هو تصحيف للقراء، والأصل: الجُرَاصِلُ (كعلابط): الجبل». ومنه ما تسرب إلى بعض الكتب المحققة نقلا عن أمالي ابن الشجري في قوله: «روي عن أبي أحمد عبدالسلام بن حسين البصري أنه قال: كتب إليّ شيخنا أبو القاسم الحسن بن بشر بن يحيى الآمدي رقعة نسختها: أريد- قدمت قبلك - أن تسأل القاضي أبا سعيد - أدام الله عزه - عما أنا ذاكره»، لكن على الرغم من أن الجملة «قدمت قبلك» من أساليب الدعاء الجارية على ألسنة العرب فقد ضبطها المحقق: «قد متُّ قبلك» بل قد ينتج التصحيف أحيانا عن خطأ في الإعجام (أي النقط) بالموازاة مع خطأ في مواضع البياض بين الكلم المكتوبة مثل الخطأ الذي وقع في تحقيق الجملة «وأنشد شعر ابن سُكَرة» حيث ضبطها المحقق هكذا «وأنشد شعراً بينَ سُكْرَهُ»[189].

فللبياض إذن وظيفة فصلية في كتابة لسان العرب، وثم من أهل اللسانيات من يسمون هذه الوظيفة الفصلية séparatrice منطقية بناء على أن الترقيم بمقتضاه يبرز لعيني القارئ تجمعات الألفاظ تمكينا له من فك رموز النص المكتوب على نحو متطابق مع المقصد الأصلي لمؤلفه، فضلا عن تمكينه من إحكام القراءة الجهرية(190). وأيا ما يكن من أمر فإن العربي في حاجة إلى الترقيم على هذا الصعيد بالذات، وحسبك على ذلك دليلا أن ما ننقله إلى العربية عن اللغات الأجنبية يتوقف فهمه في لغتنا عن تبيين تجمعات الألفاظ بواسطة علامات الترقيم ، كما في الجملتين التاليتين المنقولتين عن الفرنسية:

* هذا المنزل الذي شاده أخي في العام الماضي، هدّم.
* هذا المنزل الذي شاده أخي، في العام الماضي هدّم

فظرف الزمان بموجب موقع الفاصل يتعلق في الجملة الأولى بتاريخ تشييد المنزل وفي الثانية بتاريخ تهديمه. يضاف إلى ذلك أن للعربية خاصيات تقتضي التأشير في المكتوب على تجمعات الألفاظ دفعا للبس وتحسينا للمقروئية. فالعرب في القديم مثلا كانوا أحيانا يكنون أو يسمون الفرد منهم بجملة كاملة مثل «تأبط شرا» و«بَرَقَ نَحْرُه» و«ذَرى حَبا» وغير ذلك مما ينبغي وضعه بين شناتر في حالة الكتابة أمنا للبس وغموض المقصد.

لكن الانجليز - خلافا للفرنسيين - غالبا ما لا ينعتون وظيفة الترقيم هذه بكونها فصلية أو تحديدية وإنما هي عندهم توضيحية Dsambiguisatrice ترمي إلى دفع الالتباس eliminate ambiguity عن المكتوب بما من شأنه تيسير الوقوف على المعنى المراد تبليغه إلى القارئ. ومرد ذلك إلى كون الانجليزية أحوج من الفرنسية إلى الإبانة عن تجمعات الألفاظ، خاصة وأن التركيب الإنجليزي في غياب الترقيم يسمح بتأويلات عدة للمقروء ،وقد طالما أفضى تحوير الترقيم في الانجليزية إلى تغيير المعنى جزئيا أو جذريا[191]. فذات مرة أدى فاصل موضوع خطأ في نص تشريع مصاغ بالإنجليزية إلى

تكبيد حكومة الولايات المتحدة خسارة بمقدار مالا يقل عن مليونين من الدولارات، وكان ينبغي قيام الكونغرس بإزالة ذلك الفاصل حتى لا تتجدد الخسارة سنويا[١٩٢].

ومن عينات سوء التفاهم الناجم عن تنزيل علامات الترقيم في غير موضعها أن عضوا من أعضاء مجلس الشيوخ الأمريكي هضم ذات مرة جانب أحد زملائه متهما إياه بالكذب، ثم تحتم عليه أن يعتذر له علنا ففعل واعتبر تصريحه التالي «صحيح إني قلت إنه كذاب، وها أنا اعتذر عما قلت» كافيا للوفاء بحق الزميل. بيد أن الجريدة التي تولت من الغد نشر الاعتذار بنصه الحرفي لم تأبه إلى انتقال فاصل وفاصل منقوط كل منهما إلى موضع الآخر، الأمر الذي أخرج كلام النائب عن غرض الاعتذار «ومحضه إلى التمادي في هضم الجانب: «قلت إنه كذاب، وقولي صحيح، إلا أنني اعتذر عن ذلك»[١٩٣].

وفي حالات نادرة يحصل مثل هذا الالتباس في غير الانجليزية من الكتابات، وكم من قضايا ترفع إلى المحاكم يقتصر مردّ النزاع فيها على كيفيات الترقيم: مثال ذلك دعوى مدنية نشرت أمام القضاء الفرنسي بشأن مبلغ أربعين ألف دولار يتوقف إثباتها للمدعي، أو نفي استحقاقه لها على كيفية تأويل فاصل ورد في الفصل التاسع من القانون الفرنسي الصادر في ٢٤ فيفري ١٩٥٢ حول شركات الإقراض. ولم يثبت محكمة الاستئناف بمدينة ديجون Dijon الفرنسية في هذا الخلاف القانوني إلا استنادا إلى رجلي نحو لهما خبرة غزيرة في الترقيم[١٩٤].

فالخطأ في الترقيم لا يندر أن يحدث في كيفية تجمع الألفاظ خللا يغير المعنى بما لا يتماشى مع ضرورة التبليغ في أكثر الكتابات، بما فيها العربية، الأمر الذي يقتضي إجراء دراسة تمهيدية خاصة بالوظيفة الفصلية للترقيم في مضمار كتابة لغة الضاد، أما خلو النص من الترقيم فهو مظنة أن يحدث التباسا وخيم العاقبة على القارئ، والكاتب في آن واحد: يصدق ذلك على الكتابة العربية صدقه على الكتابات الأجنبية، وحسبنا دليلا على خطورة إغفال الترقيم هذه العدية nursery rhyme مرقمة ثم غير مرقمة، في صياغتها الانجليزية ونقلنا إياها إلى العربية

كل سيدة على الأرض لها عشرون ظفرا في كل يد خمسة وعشرون بين اليدين والرجلين وهذا صحيح بلا خداع	Every lady in the land Has twenty nails on each hand Five and twenty on hands and feet This is true without deceit
كل سيدة على الأرض لها عشرون ظفرا، ظفرا، في كل يد خمسة، وعشرون بين اليدين والرجلين هذا صحيح بلا خداع	Every lady in the land Has twenty nails, on each hand Five, and twenty on hauds and feet This is true without deceit

هذا وقد أعثرنا التأمل في المؤلفات عربية اللسان قديمها وحديثها على أن الكتابة العربية في حاجة ماسة إلى الوظيفة الفصلية للترقيم حتى لا يكتنفها الغموض في بعض الأحيان. فتأمل البيت التالي على سبيل المثال:

أنّى يكون أبا البرية آدم　　وأبوك والثقلان أنت محمد

فالمتنبي في هذا البيت يريد أن يقول لمخاطبه: «كيف يكون آدم أبا البرية، وأبوك محمد، وأنت الثقلان؟ يعني أنه قد جمع ما في الخليقة من الفضل والكمال، فقد فصل بين المبتدأ والخبر وهما (أبوك ومحمد) وقدم الخبر على المبتدأ تقديما قد يدعو إلى اللبس في قوله (والثقلان أنت)»(١٩٥). ولاشك أن الأمن من اللبس يقتضي أن نرقم البيت هكذا:

أنّى يكون أبا البرية آدم　　وأبوك - والثقلان أنت- محمد؟

فوضع الجملة «والثقلان أنت» بين مطتين يحل الإشكال القائم حول كيفية تأويل البيت للوقوف على المقصد الأصلي للشاعر، لكن المتنبي ليس بدعا في تعبيره ذاك، إذ أن التقديم والتأخير أسلوب كثير الاستخدام في العربية، إضافة إلى ما يلجأ إليه المتكلم والكاتب من استعمال جمل اعتراضية في الكلام تستوجب الدلالة عليها في الكتابة بعلامات ترقيم أمنا لأن تلتبس الأمور على القارئ، غير الضليع في اللغة العربية، فانظر إلى قول الله عز وجل:

* «ومن دونهما جنّتان - فبأي آلاء ربكما تكذبان؟ - مدهامّتان» (سورة الرحمن - الآيات ٦٢ - ٦٤).
* «فلما وضعتها قالت: رب إني وضعتها أنثى (والله أعلم بما وضعت، وليس الذكر كالأنثى) وإني سميتها مريم» (آل عمران - الآية ٣٦).
* «وليست التوبة للذين يعملون السيئات (حتى إذا حضر أحدهم الموت قال: إني تبت الآن). ولا الذين يموتون وهم كفار». (النساء، الآية ١٨).

فما وضعناه بين مطتين من سورة الرحمن ثم بين قوسين من سورتي آل عمران والنساء، كل ذلك من قبيل الجمل الاعتراضية التي سبق كلا منها أحد أحرف الاعتراض (الفاء - الواو - حتى الابتدائية) والتي تقوم الحاجة في عصرنا الحاضر - حيث بعد العهد بزمن الوحي وقلت الإحاطة بأسرار العربية بين من ليسوا من أهل الاختصاص - إلى التأشير عليها في غضون الأسطر المكتوبة بما ينبغي من علامات الترقيم. وكذا الشأن بالنسبة إلى أضرب الاعتراض الواردة في الشعر، لاسيما القديم منه، وهي كثيرة منها مثلا قول المتنبّي:

يا حاديَي عيرها (وأحسبني　　أوجد ميتا قبيل أفقدها)
قفا قليلا بها عليّ، فلا　　أقل من نظرة أزودها

وقول زهير ابن أبي سلمى:

لعمرك (والخطوب متغيرات　　وفي طول المعاشرة التقالي)
لقد باليت مظعن أم أوفى　　ولكن أم أوفى لا تبالي

فالمتنبي اعترض بجملة واحدة مركبة وزهير اعترض بجملتين بين القسم وجوابه اعتراضا لا يؤمن

التباسه على القارئ، المعاصر غير المختص في العربية ما لم نجعل الجمل الاعتراضية بين قوسين أو مطتين أو سواهما من علامات الترقيم قاطبة وأوثقها صلة بالناحية التركيبية من النص، حتى إن البعض يصطلحون عليها بعبارة «الوظيفة التركيبية»،أو «النحوية» للترقيم، خاصة وأن علامات الترقيم تؤدي مهمتها التنظيمية في ثلاثة مستويات هي: اللفظ والجملة والنص.

فالبياض والفاصل والفاصل المنقوط والنقطتان والنقطة ونقطة التعجب ونقاط الحذف ونقطة الاستفهام تقوم كل منها - في نطاق حالات استخدامها - بالفصل بين الوحدات الموجودة داخل القطعة التركيبية بينما تمثل علامات الأداء (المطة والشناتر والقوسان والمعقوفان) نظاما فرعيا فاصلا قائما بنفسه يؤدي دوره لا داخل السلسلة التركيبية، بل ما بين المتخاطبين، أو ما بين وجهات النظر - أي ما بين القطع التركيبية - إضافة إلى التمكين من إدراج الشواهد في النص والإفصاح عن طروء تغير على مجرى الخطاب: العبور من السرد إلى الحوار- ان انتقال الكلمة من مخاطب الى اخر أو إدراج تعليق للكاتب إما على هامش الحوار وإما على هامش السرد[١٩٦].

ومن أوجه التنوع في الاصطلاح على هذه الوظيفة ان كلود تورنيه Claude Tournier يسميها «الوظيفة التحديدية» بناء على ما استنتجه من أن أهم عمل لعلامات الترقيم إنما يتمثل في إجراء تحديدات مختلفة في صميم الكتابي ضمن مستويات أربعة على النحو التالي:

أ- تحديد الصور الخطية للكلمات، وتنهض بهذه المهمة البياضات، وخطوط الوصل، والفواصل الحرفية apostrophes.

ب - تحديد الجمل ومكونات الجمل تحديدا يتم بواسطة حروف التاج ونقاط الانتهاء والاستفهام والتعجب والفاصل والفاصل المنقوط والشناتر والقوسين والمعقوفين والمطّات وما إليها.

ج - تحديد فقرات النص وفصول الكتاب أو أبوابه ومحتوياته ومصادره ومراجعه عن طريق العودة إلى السطر والتعزيزات renforcements والعناوين الرئيسية والفرعية والأبناط caractéres والفهارس والإحالات والهوامش والاختزالات وسائر ما له علاقة بالبنية البصرية للنص.

د - التحديد بواسطة إشارات خارجة عن مجال اللغة extralinguistiques من قبيل حروف التاج التي تتصدر أسماء الأعلام والأنجم ونقاط الحذف الدالة على التردد وما لفّ لفّها [١٩٧].

وفي رأينا أن مختلف هذه الجوانب من الترقيم عامة تتوفر في الترقيم العربي وتستحق ان تتناول بالدرس في إطار دراسة تمهيدية مقارنة تعد بمثابة التوطئة لاستنباط نظام ترقيمي عربي يقوم على اسس متينة، ويرمي أساسا إلى إدخال مزيد من الدقة والضبط على كتابة لغة الضاد.

٤-٤-٥ الوظيفة الأسلوبية للترقيم العربي

إن الباحث في الترقيم أيا ما تكن قدرته وجدارته لا يسوغ له أن يخوض فيما ليس له به دراية فينخرط في إرسال الأحكام أو سن القواعد وتأسيس النظريات من غير علم، ولا كتاب مستنير،، بل ينبغي - وفقا للمناهج اللسانية الراهنة - أن تكون الآثار الأدبية هي وحدها منبع التعبير، ومقياس التقعيد في مجال الترقيم. فالكتّاب الأعلام في كل لغة وحضارة باستعمالهم الترقيم في مواقف التعبير المختلفة الواردة في مؤلفاتهم يفجرون الطاقة التعبيرية لكل علامة ترقيم من حيث ملمح بصري - خطي وملمح نحوي فاعل في نسج العلاقات التركيبية بين مكونات الجملة (ولولاه لأضحت الجملة هيولي قابلة

للتشكل في أكثر من هيئة، وبالتالي تصبح لا متشكلة).

ثم يأتي في المقام الثاني دور النحاة متمثلا أساسا في تعهد عيون الأدب وروائعه من منثور ومنظوم بالاستقراء، والتحليل والاستنتاج قصد اكتشاف كيفية انتظام الترقيم وأوجه استخدامه، ثم اتخاذ تلك الكيفية أساسا قويما لبلورة كوكبة من الضوابط المعيارية التي لا يكتب لها الرسوخ إلا حين تمنحها السلطة اللغوية من الطابع الإلزامي ما يجعل كل خرق لها بمثابة الانتهاك لمؤسسة اللغة ذاتها، مع العلم بأن السلطة اللغوية في مجال الترقيم موكولة إلى أوساط التعليم[١٩٨]، ودوائر الطباعة والنشر[١٩٩].

وكما كان أعلام الأدب روادا في تأسيس الترقيم بما سنّوه من أوجه توظيف لعلاماته في مؤلفاتهم، يقومون أيضا بتطويره ضمنيا مما يفضي بالنحاة إلى إعادة النظر من فترة تاريخية إلى أخرى فيما استخلصه أسلافهم من ضوابط وقواعد تقتضي مستجدات عالم الأدب تغييرها أو على الأقل تحويرها مسايرة للتطور بما هو صراع يخوضه الإنسان مع منجزاته السابقة في فصل تحولها إلى تجريدات وبنى، وإلى تقاليد وأنماط.

فالمستفاد على صعيد المنهج إذن أن تقعيد الترقيم العربي يجب أن ينبع أساسا من غرر الآداب العربية منظومها ومنثورها بعد أن يقع تجريدها بواسطة الحاسوب وفق طرق الرصد الآلي المعمول بها في البلدان الغربية حاليا، وذلك في محاولة لتشخيص مقومات الترقيم الفني في المجال العربي بالموازاة مع ضبط خصائص الترقيم العادي المجعول في النصوص التاريخية والقانونية والاجتماعية ذوات اللسان العربي.

لكن ينبغي التنبه إلى أن الترقيم من حيث هو مكون تقني لاحق بشروط إنتاج النص الأدبي، وأمر فردي تابع لخواص أسلوب الكاتب ينبغي دراسته بالتكامل مع جوانب الترقيم التنغيمية (الوقف - النبر - التنغيم - الإيقاع - المدى - الدفق - المفصل joncture - الفصل والوصل...) والتركيبية (الفصل - التحديد - الإبراز - الاختزال...) والدلالية (محامل علامات الترقيم ومدى تكميلها للإعلام الهجائي أو تعويضها إياه).

٥-٥ جوانب أخرى من الترقيم العربي

إن استجلاء وظائف الترقيم مع أهميته في ذاته لايغني عن النظر في جوانب أخرى من الترقيم سنقتصر منها هاهنا - قصد الاستنارة بالدراسات الغربية ذات الصلة بالموضوع - على ما يندرج في نطاقي «علم قراءة الخط» graphologie و«علم النفس اللغوي».

٥-٥-١- مجال علم قراءة الخط

يهدف هذا العلم إلى اكتشاف مقومات شخصية الفرد وخاصياته المزاجية من خطه، ويرى الخبراء في قراءة الخط أن علامات الترقيم تمدهم بإرشادات دقيقة تمكنهم من النفاذ إلى خفايا الذات الخاطّة، وتؤهلهم لفهم حالة صاحب الخط النفسية وردود أفعاله ووسائل تصرفه[٢٠٠]، ذلك أن الأمزجة والطبائع لئن أمست قابلة للتجلّي من الأحرف ومن علامات الترقيم في آن، فإنها إنما تتجلى بمقدار أهم من الترقيم لعدة اعتبارات أولاها بالذكر مايلي:

١- لقد ثبت أن منبع الكتابة هو المخ وليست اليد[٢٠١] والترقيم يمثل في المقام الأول النشاط العقلي

للمرء[٢٠٢] تمثيلا مفصحا عن الحالة النفسية للكاتب أثناء عملية الكتابة ذاتها.

ب – الترقيم أفصح من الكتابة في الإعراب عن الجوانب الوجدانية والعاطفية من شخصية الخاطّ، وأفشى لأسراره الشعورية الدفينة، بل تكمن الفائدة الجمة لعلامات الترقيم على صعيد علم قراءة الخط في كونها أثناء الحلول في مواضعها من النص تفلت عادة عن انتباه الخاط أكثر مما يحصل لبقية مكونات الكتابة[٢٠٣]. أما اللاشعور فإنه يغتنم غفلة الخاط ليطفو على سطح ترقيمه. لذا أصبحت علامات الترقيم تمثل بالنسبة إلى قارىء الخط حقل مشاهدة فذا، إذ هي على ضآلتها حجما يعتبر تحليلها في غاية الثراء من حيث المعلومات التي يوفرها عن اللاشعور. فلا جرم باتت الإرشادات المتجلية في الترقيم منقطعة النظير في مضمار علم قراءة الخط[٢٠٤]. لاسيما وأن الخاط حين رفع يده وخفضها لرسم علامات الترقيم يكون أكثر حرية منه أثناء رسم الحروف، فيتمين اللاشعور فرصة الحرية تلك ويتجلى على حقيقته في الترقيم[٢٠٥].

وقد استثمرت المعطيات الخاصة بعلم قراءة الخط في دراسة ترقيم الكتاب الأعلام بالبلدان الغربية على نحو فعال من شأنه المساعدة على فهم الأدب من خلال الحالات النفسية للأدباء، بل يقوم الغربيون اليوم بتوظيف تلك المعطيات في تعليم الكتابة للأطفال بما يتماشى مع ظروفهم النفسية ونموهم الذهني[٢٠٦] بالإضافة إلى شفاء الأطفال المصابين بالحبسة والرفع من كفاءة من كانت كتابتهم مشوبة بالبطء الشديد أو بالغموض المفرط[٢٠٧].

وما أحوجنا نحن العرب اليوم إلى علم لقراءة الخط كفيل بتمكيننا من تحليل ترقيم أعلام الفكر العربي المعاصر تحليلا يتيح لنا فهما أشمل وأعمق لمؤلفاتهم، فضلا عن حاجة غير قليل من أطفال الأمة العربية إلى العون في مجال تعلم الكتابة على أساس نفساني.

٥-٥-٢ مجال علم النفس اللغوي

إن تناول الترقيم من زاوية علم النفس اللغوي لمفيد سواء في حد ذاته[٢٠٨]، أو من حيث نتائجه الفاعلة في الكشف عن أدق خفايا الترقيم ولطائفه الأبعد غورا. ذلك أن الترقيم منظور إليه من زاوية علم النفس ظاهرة مبكرة حادثة لدى الناشئة منذ حداثة سنها، ثم خاضعة للتطور كمًا ونوعا وفق مرحلية خليقة بالدرس. وترمي دراسات علماء النفس اللغوي في مضمار الترقيم إلى:

– الوقوف على كيفية اكتساب الطفل للترقيم (المنطلق – العوامل النفسية – المصاعب الحافة – التطورات).

– استجلاء آثار التنظيم الطباعي على قراءة الأطفال للنصوص قراءة جهرية وصامتة، وعلى مدى فهمهم لها.

– تشخيص دور نوعية ترقيم النص (ترقيم فني أو عادي، سليم أو سقيم، كثيف أو طفيف، قواعدي أو شخصي...) في كيفية قراءة الناشئة له (مدة القراءة، درجة إتقانها، مدى فهم فحوى المقروء...). ورجاء تحقيق الغايات المنشودة يلجأ الاخصائيون إلى:

– تحليل الترقيم الوارد في كتابات التلاميذ والطلبة مع تبني موقف تأويلي منها.

- تكليف المتعلمين بإعادة ترقيم نصوص معراة قصدا عن ترقيمها ثم مقارنة ترقيمهم بالأصل.
- إقراء الطلبة على فترتين متباعدتين فقرات أو فصولا مرقمة ثم غير مرقمة يقع تنظيمها وفق أبنية بصرية متنوعة قصد معرفة تأثير الترقيم غيابا وحضورا في النص على طاقات المتعلم في مجالي القراءة وفهم المقروء.
- الاطلاع بواسطة تجارب مختلفة (لا يسمح المجال هنا بتفصيلها) على كيفية ارتباط ترقيم الفرد بمنواله الذهني modéle mental في نطاق التمثل السابق على المرحلة اللغوية من التفكير représentation prélinguistique باعتباره طورا مهما من أطوار إنتاج النص.
- كشف النقاب عن مرحلية تطور الترقيم عند الطفل وعما تمثله علامة الترقيم بالنسبة إليه.
- بيداغوجية تدريس الترقيم، وأشهر الأخطاء التي يرتكبها الأطفال في الترقيم (أسبابها وأوجه تلافيها).
- مسألتا إغفال الترقيم والسّهو عن الترقيم في تحارير الأطفال[٢٠٩].

وليس من شك في جدوى مثل هذه الدراسات للترقيم العربي سواء في ماضيه أو في حالته الراهنة، لاسيما وأن نشوء قواعد الترقيم وعلاماته وبقاءها «بقيد الحياة» يفترض تمريرها من جيل إلى جيل عبر الاكتساب والتثبيت في الأوساط التعليمية بمختلف درجاتها. فالترقيم على سبيل المثال لم يحظ في فرنسا بالضبط والتقنين، ولم تتأسس له معايير محددة إلا بفضل المدرسة حين تعين عليها في القرن التاسع عشر أن «تبني الوحدة القومية» بما لها من وسائل في صدارتها الخطاب التعليمي الرامي إلى المثالية والحصر والشمول[٢١٠]. لذا أمسى ترقيم الفرنسية منذ القرن الماضي «محددا بمعيار أدبي في ممارسة مدرسية، حتى إن تعلم الترقيم صار يتم عبر النسخ والإملاء في نطاق كتابة تحكمها علاقة المدرس بالتلميذ، ويوجه فيها الترقيم وجهة بيداغوجية خالصة تجعله يتم على هامش أشكال التواصل الكبرى في المجتمع الفرنسي: الدوريات والكتب»[٢١١].

فإذا استترنا بخطى الأمم في طريقة النهوض بترقيم كتاباتها، تبين لنا أن الوسط المدرسي في البلاد العربية يجب عليه أن ينهض بدور فعال في توحيد كيفيات ترقيم الكتابة العربية وتعميمها بحيث تصبح منوالا محتذى وسنّة مرعية.

٦- وصل الترقيم بسياقه الثقافي وتطوراته التاريخية

لئن حاولنا فيما تقدم من مقاربتنا كشف النقاب عن تاريخ الترقيم ثم استعراض وظائفه الممكنة سواء في اللغات الأعجمية أو في لغة الضاد فإن عملنا يبقى منقوصا ما لم نتول ربط الظاهرة المدروسة بسياقها الثقافي وبظروف تطورها عبر التاريخ ربطا من شأنه تسليط الضوء على مقومات الترقيم وخاصياته وقضاياه الراهنة وبعض التوجهات السائدة بشأنه. خاصة وأن تنزيل ترقيم العربية في موقعه من التاريخ مهمة لم ينهض بها أحد إلى اليوم. فمن واجبنا ألا نغفل عن التاريخ العام للترقيم (باعتباره ظاهرة شمولية مشتركة بين اللغات) والانقطع صلته بالسياق الحضاري الشامل الذي نشأ في كنفه وبنسق التطور الذي تدرج عبره.

ذلك «أن علامات الترقيم ليست [كما قد يتوهم البعض] عناصر ثانوية زائدة على الحاجة وإنما هي مكسب تاريخي مفيد للتواصل الإنساني»[٢١٢] وضرورة حتمية اقتضاها «انتقال الإنسانية التدريجي من ثقافة الصوت والأذن إلى ثقافة العين والكتاب»[٢١٣]. لذا نستنتج أن وظائف الترقيم لم تنشأ دفعة واحدة

في فترة محددة من التاريخ بل كان الترقيم عند بداياته محصور الدور في استعادة نغم الصوت، لاسيما أن القراءة تعني تحويل النص المكتوب إلى صوت جهوري كان أو في الخاطر، مقطعا مقطعا في القراءة البطيئة أو اختزالا في القراءة السريعة، ثم لم يصبح الترقيم تقنية هادفة إلى تعويض الصوت كلية بالعين إلا بعد أحقاب تاريخية طويلة.

فالترقيم ظل لفترة طويلة جدا من تاريخه موجها وجهة خطابية خالصة أملتها المكانة المرموقة التي كانت تتبوؤها البلاغة في الثقافات القديمة. فالبلاغة «كانت تعد على مدى في ألفي سنة أكثر الموضوعات الأكاديمية شمولا في الثقافة الغربية كلها. بل لقد كانت كلمة Rhétoiqué – أي البلاغة – تعني أساسا الكلام أمام الناس أو الخطابة، ثم ظلت لمدة قرون – حتى في الثقافات الطباعية والكتابية – تعتبر- دون ترو أو إعمال فكر في معظم الأحيان – النموذج لكل خطاب سواء أكان شفاهيا أم مكتوبا»[٣١٤].

وحيث إن الخطبة قد بقيت في الغرب حتى نهاية عصر النهضة أكثر ما يعلم من فنون القول «وظلت النموذج الأساس لكل أنواع الخطاب فقد «راحت المادة الكتابية تابعة للسمع بشكل مدهش باعث على الاستغراب»[٣١٥]. هذا إلى أن ثقافات المخطوطات إنما هي سمعية – شفاهية أساسا تتسم نصوصها من حيث الأنماط الأسلوبية بدرجة عالية من الشفاهية. بل «لقد ظل التناول السمعي مهيمنا حتى بعد تطوير الطباعة بوقت طويل على النص المرئي المطبوع رغم أفول دور السمع بمرور الزمن وبحكم ترسخ التقاليد الطباعية»[٣١٦]. ولئن أمسينا نحن اليوم نشعر بأن الكلمات المطبوعة – عندما تكون أمامنا على الورق – إن هي إلا وحدات مرئية (حتى حين تكون بصدد تمتمتها أو الهمس بها أثناء القراءة البصرية) فإن الناس خلال القرن السادس عشر مثلا كانوا يركزون على صوت الكلمة أكثر بكثير من تركيزهم على صورتها المرسومة خطا. لا جرم أن كل نص يشمل دوما الصوت والصورة جميعا، لكن بينما نحس نحن أن القراءة نشاط بصري في المقام الأول كان الناس إلى حين انتشار الطباعة يتمثلون القراءة عملية استماع يحركها النظر[٣١٧].

فلاشك أن لغلبة الشفاهية على الكتابية بالموازاة مع هيمنة الخطابة على بقية فنون القول في العصور القديمة ثم الوسيطة دورا رئيسا في بقاء وظيفة الترقيم لمدة قرون عديدة محصورة أو تكاد تنحصر في الجوانب التنفسية والنغمية من النص. فالخطباء الإغريق أولا ثم الرومان على إثرهم كانوا يعدون خطبهم – إن لم يرتجلوها – وفق القناة السمعية لا البصرية، ناهيك أن الجملة الأدوارية كانت قد انضبطت قواما وحدودا على مقتضى الضرورات التنفسية وذلك منذ القرن الرابع قبل ميلاد المسيح عليه السلام. بل إن الآداب القديمة جلها أو كلها قد ألّفت شفاهيا (أو طبقا للتقاليد الشفوية التي كرستها الأنماط الثقافية)وذاعت بين الناس بفضل الصوت والأذن لا القلم، وتناولها النقاد بالدرس على أساس سمعي لابصري.

وقد توصل الاختصاصيون إلى اكتشاف تشابه بين الآداب القديمة من مختلف أصقاع العالم على صعيد البنية العطفية في السرد الشفاهي حيث كان القدماء، على اختلاف ألسنتهم يكثرون من استخدام بعض أحرف العطف بكيفية مطردة. ولو قارنا بين ترجمات التوراة والأناجيل إلى الانجليزية لألفينا أنه بينما تترجم طبعة داوي أداة العطف العبرية بمقابلها الانجليزي and يترجمها الكتاب المقدس الأمريكي الجديد إلى مقابلات انجليزية متنوعة مثل واو العطف و(عندما) و(بعدئذ) و(ثم) و(حينئذ) و(وقتئذ) و(بينما) و(في حين) «وما إليها من الروابط، مما يرفع في درجة التفريع التحليلي للجمل بما يتماشى مع مقام المحاجة العقلية الذي تتميز به الأساليب الكتابية «والذي أصبح مقوما من مقومات التعبير في ثقافة المطبوع.

وكما قد بيّنا آنفا في الموضع المناسب من المقاربة التاريخية، يقوم حرف العطف قبل ظهور علامات الترقيم

سواء في اللغة الإغريقية القديمة أو في العربية أثناء الجاهلية وصدر الإسلام مقام علامة الترقيم دفعا للالتباس وتيسيرا للتواصل، وكانت القافية في الشعر العربي - بالإضافة إلى دورها الإيقاعي - محطة تنفسية تضبط خطوات الشاعر في إنشاد قصيدته[٢١٨]. وكانت الكتب المقدسة لدى مختلف الأمم في الحضارات القديمة في صدارة النصوص التي حظيت بالترقيم ضبطا لتنفسها وتيسيرا لتلاوتها كما ينبغي. ذلك أن اكتشاف الترقيم الإغريقي تم بمناسبة تحقيق أشعار هوميروس ثم أمست الإلياذة أول نص يوناني يرقم وفق الطريقة التي ابتكرها أرسطوفان في الإسكندرية على عهد البطالمة. وحظيت «النسخة الشائعة» Vulgate من التوراة خلال القرن الرابع للميلاد بترقيم يتميز بالدقة ثم رقمت التوراة في لغتها الأصل - إبان القرن التاسع الميلادي - بترقيم قائم على أسس تنفسية وتنغيمية. أما القرآن الكريم فقد كان بمثابة المحور أو قطب الرحى الذي دارت عليه جميع المجهودات العربية في مجال الترقيم حتى لقد بلغت مصنفات المسلمين في «الوقف والابتداء» أكثر من مائة كتاب تتعلق كلها بكيفية ترقيم النص القرآني.

فيمكن إذن أن نطمئن إلى استنتاج عام مؤداه أن الترقيم في الحضارات القديمة بأسرها كان أحادي الوظيفة ينحصر دوره أو يكاد في الجوانب ما فوق المقطعية من وقف وتنغيم وما إليهما، خاصة وأن الشفاهية كانت هي النمط الثقافي السائد في المجتمعات القديمة بمختلف أنحاء المعمور، مما يقتضي أن يكون الترقيم مساعدا على القراءة الجهرية والترتيل والإنشاد.

ثم ما لبث الترقيم أن شهد تطورا تدريجيا وتغيرا بطيئا عبر الأحقاب التاريخية المتلاحقة بالموازاة مع طروء تحول على صلاته باللغة المكتوبة التي تندرج علاماته بين وحداتها في صميم النص المخطوط، فاقتضى ذلك إلى ظهور مميزات وخصوصيات للترقيم في كل حضارة على حدتها بحيث يمكن الاطمئنان إلى أن «السلوك التطوري» للترقيم يختلف بعض الاختلاف من لغة إلى أخرى خاصة بعد أفول نجم اللغة الإغريقية وتفرّع اللاتينية إلى اللهجات والألسن المتعددة التي تسمى اليوم «اللغات الرومانية»، والتي كان للترقيم في كتابة كل منها مسار تاريخي خاص يستحق أن نقف عنده بإيجاز وعلى سبيل المثال لا الحصر.

ففي الفرنسية حتى القرن السادس عشر كان الترقيم تزييني الغرض يهدف إلى تزويق الصفحة المكتوبة[٢١٩]. ثم ما عتم الترقيم أن أصبح في القرن الموالي مرتهنا بضرورات التنفس موجها وجهة التطابق الأقصى مع منحنى الصوت وتنغيمه[٢٢٠]. أما في القرن الثامن عشر فقد ظل الترقيم الفرنسي مرتكنا إلى الاعتبارات الشفوية (الوقف - التنغيم...)[٢٢١] راميا في المقام الأول إلى المساعدة على إتقان القراءة الجهرية، وإلى توضيح المعنى حتى لايلتبس على القارئ[٢٢٢].

ثم بحلول القرن التاسع عشر ظهرت الوظيفة الفصلية أو التحديدية للترقيم في أجلى صورها حيث استأثر أرباب المطابع الفرنسية بعملية ترقيم الكتب (التي يطبعونها) من دون مؤلفيها فظهر على أيدي الطابعين ترقيم وثيق الاتصال بالنحو[٢٢٣] أدى أحيانا إلى نشوب خصومات فكرية ومساجلات طريفة (نشرت على أعمدة الصحف) بين عدة مؤلفين وطابعي كتبهم بشأن الترقيم، وأشهر خلاف في ذلك حدث بين الروائية الفرنسية جورج صاند George Sand وطابعي مؤلفاتها[٢٢٤]. ثم بقدوم القرن العشرين انتقل زمام الترقيم من رجالات الطباعة إلى الأدباء أنفسهم باعتباره عنصرا ابتكاريا من عناصر إنتاج النص وبعد لايستهان به من أبعاد العملية الإبداعية[٢٢٥].

على أن التطورات التي شهدها الترقيم على صعيد اللغات الرومانية كالفرنسية والإيطالية وغيرهما، حدث مثلها في المجال الانجليزي مع فوارق عرفية وتفاوت في الزمان يناهز القرن من الزمان. ذلك أن ترقيم

الإنجليزية ظل طيلة الأعصر الوسيطة تزيينيا غير منتظم، ثمّ طفق استخدام العلامات ابتداء من القرن السادس عشر يتعمم وينتظم ليصير في خدمة القراءة بصوت عال. لكن إبان القرن السابع عشر اكتسى الترقيم طابعا تركيبيا وأصبحت وظيفته الأساس فصلية تحديدية بلغت أوجها في القرن الثامن عشر، ثم تواصلت هيمنتها بلاانقطاع على سائر أدوار الترقيم الأخرى إلى الستينات من القرن العشرين(٢٢٦).

وإذن نستنتج أن الوظيفة الفصلية للترقيم لم تنشأ بالتزامن مع وظيفته مافوق المقطعية وإنما تأخر ظهورها عنها بما لا يقل عن القرن في المجال الإنجليزي، وبما يربو على القرنين في المجال الفرنسي، وبفترة من الزمان طويلة أيضا في سائر اللغات الأجنبية غربيها وشرقيها. لكن هل انضافت وظيفة الترقيم الفصلية الناشئة لاحقا إلى وظيفته مافوق المقطعية انضياف تفاعل وتضامن أم إنها ألغتها إلغاء لتحل محلها وتعوّضها؟

إن النحاة - على حد قول روجيه لوفير - «لم يتمكنوا قط من تقنين علامات الترقيم تقنينا دقيقا»(٢٢٧) فخفيت عنهم حقيقة العلاقة بين وظائف الترقيم طريفها وتالدها. بل إنهم اختلفوا في ذلك طرائق قددا حتى إن المتمعن في مادة «ترقيم» بمختلف المعاجم الأجنبية سواء أكانت إنجليزية أم ألمانية أم فرنسية أم روسية أم غيرها تتجلى له دون عناء سعة الخلاف سواء حول ماهية الترقيم أو حول عدد وظائفه وأنواعها وكيفية حصول كل منها عمليا. إذ في المجال الفرنسي مثلا ذهب جرفيس Grevisse إلى أن مهمة الترقيم تنحصر في التسجيل بالخط لما فوق المقطعي من اللغة وقفا وتنغيما وما إليهما(٢٢٨). وعلى النقيض من ذلك ورد في معجمي ليديس Lidis وفلماريون Flammarion أن وظيفة الترقيم إنما هي نحوية تركيبية (مع إنكار ضمني للدور التنغيمي التنفسي)(٢٢٩). بيد أن هذا التباين الصارخ في تحديد دور الترقيم - فوق كونه دليلا قاطعا على عدم استمراء التطور التاريخي للترقيم - يستمد جذوره من تصورين مختلفين لحقيقة واحدة.

ففي تحديد جرفيس لوظيفة الترقيم انعكاسات وأصداء لما كان سائدا بفرنسا خلال القرن السادس عشر أيام كان الترقيم يحل من الشكل الكتابي للجملة محل التنغيم والوقف من شكلها الصوتي أي إن المؤلف من جهة أولى عوض أن يواكب تطورات الترقيم نظر إليه نظرة جمودية حاصرا دوره فيما كان يؤديه خلال القرن السادس عشر. ثم إنه من ناحية أخرى ما عتّم أن ناقض نفسه إذ بعد حصره دور الترقيم في الوقف والتنغيم عزا إلى النقطة والفاصل وسواهما ووظائف نحوية خالصة حينا وتركيبية مشربة بالمنطق أحيانا حسبما يقتضيه سياق الجمل التي اعتمدها استدلالا على ماذهب إليه(٢٣٠).

أما المسعى الذي توخّاه كل من ليديس وفلاماريون والذي يرمي إلى نفي وظيفة الترقيم ما فوق المقطعية نفيا قصد إخلاء المجال لوظيفته التركيبية الفصلية وحدها فإنه مجرد تبن أو صدى للمنزع الذي كانت له الغلبة خلال القرن التاسع عشر أيام سيطر أرباب المطابع على فنون صناعة الكتاب كليا فاستبدوا بالترقيم غير عابئين بترقيم المؤلفين ووجهوه وجهة نحوية منطقية صارمة. لكن لم يبق اليوم لهذا المنزع من الأتباع والأنصار عدا نفر قليل جدا، خاصة وأن الإحساس بالخصوصية الشخصية - أو قل بالفردانية في الإبداع الفني - تعد من علامات المجتمع الحديث. لذا افلت الترقيم من سطوة الطابعين وبات يمثل جانبا لايستغنى عنه من جوانب أسلوب الكاتب بحيث «يعتبر الترقيم الأصلي الذي وضعه المؤلف إخلالا بالنزاهة العلمية وبالملكية الفنية للأثر الأدبي، بل تشويها للنص شكلا فنيا ولغة»(٢٣١).

لكن الفرنسيين في انقسامهم على صعيد الترقيم إلى مدرستين فكريتين أو أكثر ليسوا بدعا بين الأمم الأخرى. فثمة اليوم في الإنجليزية مدرستان فكريتان أساسيتان في مجال الترقيم هما: المدرسة الخطابية

التي تعتبر علامات الترقيم شواهد على التنغيم وعلى مواضع الوقف ومدده، والمدرسة النحوية التي يرى أصحابها أن الترقيم وظيفته تركيبية فصلية تنحصر أو تكاد في الإعراب عن العلاقات التركيبية القائمة بين مكونات النص. أما الروسية ففيها ثلاثة توجهات: الأول نحوي - وهو السائد أكثر من سواه - والثاني خطابي والثالث منطقي[٣٣٢].

ولو عدنا إلى لغة الضاد لألفينا أن أحمد زكي باشا وضع قواعد ترقيم الكتابة العربية سنة ١٩١١ على أسس تنفسية تنغيمية في المقام الأول، ناهيك أن القراءة في البلاد العربية في بداية القرن العشرين كانت لاتزال جهرية، وكان لايزال الأدباء يستلهمون كيفيات التآلف من فن الخطيب بما ينطوي عليه من جوانب ما فوق مقطعية، بل لقد كان أحمد زكي باشا نفسه خطيبا مشهورا بجهارة الصوت وذرابة اللسان[٣٣٣]. ولما كان أحمد زكي باشا «خطيبا حتى في كتاباته [...]على بالرغم من أنها تقوم على البحث العلمي»[٣٣٤] فمن الطبيعي أن تعكس موهبته ومشاريه آثارها على تصوره للترقيم وتقعيده إياه في العربية.

بل لو شئنا أن نضع عمل أحمد زكي باشا في إطاره التاريخي وفي سياقه الثقافي الحضاري لقلنا إن وضعه لقواعد ترقيم العربية سنة ١٩١١ على أسس خطابية كان في فترة شهد تاريخ القراءة أثناءها تطورا نوعيًّا كان ينبغي أخذه بعين الاعتبار. إذ في مصر وسائر البلدان العربية «كانت العناية بالقراءة الجهرية واضحة حتى العقد الأول من القرن العشرين وترجع تلك العناية إلى أسباب تاريخية ولغوية»[٣٣٥]. ومما لاريب فيه أن التوجه الخطابي في مجال الترقيم يقوم أساسا على الوظيفة ما فوق المقطعية للترقيم أي إن هدفه ينحصر في المساعدة على الوفاء بمتطلبات القراءة الجهرية «وماهو في معناها مثل إنشاد الشعر وتلاوة النصوص الدينية».

لكن نلاحظ أن الأمور والمعطيات على صعيد توجهات القراءة ما لبثت أن تغيرت بنسق سريع في البلاد العربية إذ «جاء العقد الثاني من القرن العشرين وانتقل تعليم القراءة من العناية بالقراءة الجهرية إلى القراءة الصامتة، وكان وراء هذا التغيير نتائج البحوث التي أجريت في الخارج». فالحاجة ما لبثت إذن إذاً أصبحت قائمة لمراجعة قواعد الترقيم التي اقترح أحمد زكي باشا إدخالها على الكتابة العربية عسى أن تواكب ما حصل من مستجدات في مجال القراءة، خاصة وأن التوجه الخطابي لا يستقيم أساسا لترقيم النصوص المجعولة للقراءة الصامتة.

بل إن قواعد ترقيم العربية (سواء كما أعدها أحمد زكي باشا أو كما أعادها تلميذه عبدالرؤوف المصري) أمست منذ البداية مشوبة بعيب أساس جعلها قاصرة عن مسايرة التحولات التي شهدتها اللغة العربية من حيث هي كائن حي قائم على ثوابت وخاضع لنظام داخلي لكنه في الآن نفسه خاضع لسنة التطور. فلو تأملنا الترقيم في كثير من الكتابات الأعجمية لوجدناه يتأثر بالمستجدات الطارئة على البيئة الثقافية والحضارية المحيطة عامة، وبخاصيات الجملة ومدى تطور الدراسات في شأنها.

ففي الفرنسية على سبيل المثال، لما كانت الجملة قبل القرن السادس عشر غامضة المفهوم غير منحصرة الحدود فقد بقي الترقيم إلى ذلك العهد تزيينيا غير هادف إلى تحقيق غاية محددة. ثم بمقدم القرن السادس عشر استبانت معالم الجملة الأدوارية Période وخصائصها التنغيمية التنفسية (بفضل ازدهار علم البلاغة Rhétorique) فانبثقت عن ذلك وظيفة الترقيم ما فوق المقطعية. ثم ظهرت بقية وظائف الترقيم لاحقا ظهورا وثيق الصلة بالتطورات التي شهدتها الجملة الفرنسية.

أما في العربية فإن الترقيم اقترح للعربية بمعزل عن الجملة العربية، فكيف سيكون ملائما لها؟ بل كان

ينبغي الوقوف مسبقا على التطورات التي شهدتها الجملة العربية بمختلف أنواعها عبر التاريخ لضبط الترقيم في كل عصر من عصور لسان العرب على أسس متينة، خاصة وأن ندرة العلامات أو غزارتها في النص مرتهنة بعدة عوامل من بينها مدى طول الجملة أو قصرها بصفة عامة.

أي إن كثافة علامات الترقيم في النصوص تخضع إلى عدة مقاييس من بينها وحدة الجملة، فلو أخذنا جملة النثر الفني الإنجليزي مثالا لاستنتجنا أنها شهدت تطورا مطردا من الطول في اتجاه القصر إذ ما فتئت على امتداد الأربعين والمائتي عام الأخيرة يتقلص عدد مفرداتها بنسق عشرة ألفاظ خلال كل قرن من الزمان إذ من ١٧٤٠ إلى ١٧٩٩ كان متوسط جملة النثر الفني الإنجليزي يبلغ ٥ ٤١ لفظا ثم انخفض إلى ٥ ٢٩ لفظا ما بين سنتي ١٨٠٠ و١٨٥٩، وإلى ٨ ٢٤ لفظا فحسب من ١٨٦٠ إلى ٩١٩ ثم صار طول جملة النثر الفني الإنجليزي خلال الفترة المتراوحة بين عامي ١٩٢٠ و١٩٧٩ لايتجاوز ٢ ١٥ لفظا فقط[٢٣٦]. ولامناص لواضع قواعد علامات الترقيم في كل كتابة من أن يأخذ في الحسبان تطور الجملة أنواعا وطولا وقصرا عبر العصور، الأمر الذي لم يخطر على بال أحمد زكي باشا عندما تعلقت همته بتقعيد الترقيم في العربية سنة ١٩١١ على نحو ما بينا آنفا.

بل يوجد تشابه نسبي بين الثقافات في أن كمية العلامات (أي مدى ندرتها أو غزارتها) في النص غير الأدبي تكون قليلة في صورة اعتماد التوجه الخطابي للترقيم وكبيرة حين اتباع التوجه التركيبي[٢٣٧] يضاف إلى ذلك أن كثافة علامات الترقيم «تتفاوت درجاتها بحسب نوع النص: فالرسالة الشخصية، والمقال الصحفي، والتقرير التقني أنواع من النصوص ترقم بطرق متباينة»[٢٣٨]. لكن النص القانوني يتميز بندرة علامات الترقيم في أغلب الكتابات[٢٣٩] بينما تتميز الرواية عادة بغزارة العلامات (خاصة طيلة القرنين الثامن عشر والتاسع عشر) وتتحلى المسرحية - شأنها في ذلك شأن القصيدة - بترقيم مؤسس في كثير من الأحيان على الاعتبارات الشفوية وقفا وتنغيما وإيقاعا، إلخ.

لكن القصيدة والمسرحية والرواية تعد من قبيل النصوص الأدبية ذات الأسلوب الفني الذي لايستمد قيمته الإبداعية من مراعاة القواعد فحسب وإنما قد ينجم الابتكار أحيانا عن التفرد بكيفية في الترقيم خارجة عن المألوف لكن لها من الطرافة ما يجعل أذواق النقاد والقراء تستسيغها. لذا لوحظ أن ترقيم كبار الشعراء وأعلام الأدباء شخصي يحيد بمقدار عن القواعد الشائعة[٢٤٠]. ومادام ترقيم الأدب الإنشائي - بخلاف ترقيم الأدب الوصفي والنصوص غير الأدبية - ذاتيا ممهورا بميسم شخصية المؤلف[٢٤١] فإن علامات الترقيم الواردة ضمن تحرير فني رفيع المستوى - فضلا عن دورها ما فوق المقطعي ومهمتها التركيبية - تعتبر ناهضة بوظيفة أسلوبية تحتم على الناقد أن يقف منها موقفا تأويليا صائبا.

هذا، إلى أن عامل الكمية، كمية علامات الترقيم في النص الأدبي ذي الصيغة الإنشائية الخالصة لاتخضع لقياس ضابط ولا لقاعدة ملزمة بل الأمر موكول إلى حسن تدبير المؤلف وإلى طاقة الإبداع - تلك الطاقة التي يكون بها الأديب أديبا - بالموازاة مع خاصيات كل عصر من الأعصر الأسلوبية التي تعاقبت على اللغة[٢٤٢]. فبين الكتاب ذوي اللسان الانجليزي على سبيل المثال يوجد تفاوت كبير من حيث كثافة علامات الترقيم المستخدمة في النصوص منثورها ومنظومها. بل إن لنا في المجال الإنجليزي طرفي نقيض: الترقيم الخفيف light punctuation في المقدمات التي يضعها برنارد شو لمسرحياته، والترقيم الغزير havier punctuation ترقيم ت. س. اليوت لنثره الأدبي والسياسي. وما كان يتسنى لأي منهما أن يوفق في الإبانة عن قصده وفي تبليغ رسالته إلى القراء لولا ما توخاه من مسلك شخصي في مجال كمية علامات الترقيم. الا

وإن لنا شاهدا ثانيا يتمثل في أن الكاتب الانجليزي هنري جيمس كان من المحتمل ألاّ يفهمه قرّاؤه لولا كثرة الفواصل المندرجة في مصنفاته بينما يعزى وضوح أسلوب الأديب الأمريكي ارنست همنغواي في المقام الأول إلى اعتماده النقطة أساسا وتجنبه الفواصل ما وجد إلى ذلك سبيلا.

والظاهرة عينها تتجلى في في الأدب الفرنسي أيضا. ففكتور هوجو مثلا مشهود له بجودة الترقيم، وهو يضيق ذرعا بالفواصل التي يضيفها الطابعون إلى مؤلفاته مسميا إياها - على سبيل التهجين - «الحشرات البلجيكية». لكن من أعلام النثر الفرنسي (أمثال جوستاف فلوبير وستاندال وشاتوبريان ومارسيل بروست وميخائيل بيتور وكلود سيمون) من يكثرون في كتاباتهم من الفواصل إكثارا اقتضته جملهم شديدة الطول فلم يغضّ ذلك من جودة ترقيمهم.

ولو عدنا إلى العربية لألفينا أن الاختلافات بين أدبائنا المعاصرين على صعيد الترقيم شاسعة تدل على وفرة الابتكار وتعدد أوجه الطرافة، وتفصح عن مدى أهمية الوظيفة الأسلوبية للترقيم العربي. لكن هذا الموضوع يقتضي دراسة متأنية مستوعبة تأخذ بعين الاعتبار خصوصيات كل أديب على حدته في محاولة لاستخلاص نتائج ذات طابع عام تصلح لضبط خصائص ترقيم العربية من حيث هو كل، إن أمكن.

فكتابات توفيق الحكيم مثلا تتحلى جميعها بترقيم شخصي تطغى بمقتضاه علامة «نقاط الحذف» على ماتبقى من العلامات بكيفية لافتة للانتباه، على حين يلجأ نزار قباني في مقدمات دواوينه إلى الإكثار من استخدام نقطتين متواليتين في المفاصل الرئيسة من النص. أما طه حسين فإن ترقيمه مؤسس على الاعتبارات الشفوية والتنفسية، وهو واع بذلك حيث يقول «أنا لا أكتب وإنما أملي [...] فإذا أمليت في بيتي مشيت وأنا أملي. أما إذا أمليت في الصحيفة فإنني أجلس إلى كتبي ساكنا بغير حراك كأنني تمثال [...]وإني لأكره أن يقاطعني أحد [...] ولست أحب لسكرتيري أن يكون بطيئا عندما أملي، وأفضل أن يستخدم طريقة الاختزال. وليس من عادتي أن أفكر فيما أريد أن أكتب قبل البدء في الكتابة مباشرة [...] وإني لأكره أشد الكره أن أعود إلى قراءة ما أمليت»[٢٤٣].

وسواء أكان طه حسين يملي على كاتبه ترقيمه أم يوكل إليه وضع علامات الترقيم في النص عوضا عنه فإن النتيجة واحدة وهي أن مؤلفات عميد الأدب العربي مرتجلة تملى بصوت عال وكأنها خطبة أو درس جامعي، مما يقتضي ترقيمها وفق الضوابط ما فوق المقطعية تنغيما ونبرا ووقفا وما إليه.

بل إن التأليف بصوت عال ليس من خواص فاقدي البصر! فقد تبين من سبر للآراء أجري بفرنسا سنة ١٩٧٧ أن زهاء نصف الأدباء الفرنسيين يرون الترقيم أوثق صلة بالشفوي منه بالكتابي، وأن ربع هؤلاء يؤلفون بصوت عال أو يخضعون مصنفاتهم إلى قراءة جهرية إثر الفراغ من تحريرها[٢٤٤]. فالكاتب ميخائيل تورنيه يقول: «إن التعبير بالصوت أمام الجمهور لأخف وطأة عليّ من التعبير بالقلم على انفراد. ولما أكون بصدد الكتابة أصغي إلى نفسي ثم أشرع في تلاوة تحريري جهريا، خاصة وأن الترقيم بالنسبة إلي وظيفته خطابية أساسا»[٢٤٥]. أما هنري بازين فإنه يستعين بأشرطة التسجيل الصوتي أثناء التأليف ليتمكن من الاستماع إلى كتاباته وتعديلها قبل نشرها[٢٤٦]. ويقول الكاتب نورفانا في هذا الصدد «المهم هو أين تضع النقطة أو الفاصل... المهم هو أين تتنفس ثم إلى أي موضع ستستأنف استرجاع نفسك [...] فالصفحة إنما هي بمثابة الرحلة التنفسية»[٢٤٧]، وهذا الأديب المفكر سوليرس يقول: «أتوخّى في التأليف ترقيما مركزا على السمع أكثر منه إلى البصر»[٢٤٨]. أما الشاعر الفرنسي سان جان بيرس فقد كان لا يحدثه أحد عن أديب إلا ويسأله: «وهل كان موسيقارا؟»[٢٤٩] يريد

بذلك أن يعرف ما إذا كانت للأديب موضوع الحديث ملكة سمعية فنية وحاسة تنغيمية. فالمنزع ما فوق المقطعي في ترقيم مؤلفات طه حسين لا يمكن أن نعزوه إذن إلى عامل فقد البصر فحسب، خاصة وأن عميد الأدب العربي كان ضليعا في الفرنسية، متأثرا بالأدب الفرنسي.

ثم إن المتأمل في مخزون الأدب العربي الحديث ينكشف له أن نص النثر الفني العربي المعاصر يتحلى بترقيم طفيف في أكثر الحالات مع تفاوت نسبي بين الأدباء في ندرة العلامات، الأمر الذي يوحي بأن الترقيم العربي قد يكون في حقيقته ضعيف الصلة بالتركيب قليل الارتباط بالنحو. وأيا ما يكن الأمر، فإن الإقلال من علامات الترقيم في الأدب الحديث ليس وقفا على الكتاب العرب وإنما هو اختيار فني مقصود نلاحظه لدى أكثرية الأدباء المعاصرين في سائر اللغات. ففي المجال الفرنسي يرى جاك دريون أن الخلاف بشأن الترقيم يدور على الكم وليس على الكيفية[٢٥٠]. لكن يوجد اليوم لدى أغلب المؤلفين الفرنسيين ميل إلى الترقيم الطفيف بحثا عن مزيد الوضوح. يقول دانيا برشرون «إن قمة المهارة تكمن في احتذاء لقيف المرقمين الأشحاء، وذلك باستنباط جمل لاتحتوي من الفواصل إلا أقل مقدار ممكن»[٢٥١]. بل إن الفواصل أمست قليلة بالفعل في كتابات كثير من أدباء فرنسا المعاصرين، وخاصة من اشتهروا بأسلوب قائم على الجمل القصيرة أمثال سانت - إكزيبيري Saint-Exupéry ومالروه Malraux ومورياك Mauriac وروب جرييه Robbe-Grillet.

أما في الانجليزية فيوجد خياران أيضا: الترقيم الخفيف، والترقيم الغزير الذي له صلة متينة بالتركيب النحوي، فقد كان هذا الصنف الثاني سائدا على نطاق واسع في الماضي لكن - رغم أهميته في صورة وروده ضمن تحرير فني رفيع المستوى - يجر إلى الاضطراب والالتباس كلما أسيء استعماله. لذا نرى أن الاتجاه الغالب اليوم في الآداب الإنجليزية هو الإقلال من العلامات قدر الإمكان[٢٥٢] خاصة وأن العامل الذاتي في الترقيم يجب أن يبقى محدود التأثير حتى لاتنقلب الذاتية إلى تعسف مخل بالمعنى أو معطل لعملية فهم النص وتأويل مراميه البعيدة تأويلا صائبا.

لكن لئن أمسى الترقيم المؤسس على الاعتبارات التركيبية والنحوية والمتسم بغزارة العلامات أوثق صلة بالكتابي منه بالشفوي[٢٥٣] فإنه في حالة تراجع حاليا، خاصة وأن مسألة الترقيم في نظر أهل الذكر اليوم تدور في المقام الأول على الفهم والإفهام أي أن الترقيم ليس تابعا للنحو وحده ولا للتنفس والتنغيم على حدة بل هو مجال مشترك بين ذلك كله فضلا عن صلته بالمنطق صلة جعلته خليقا بتحقيق العبور [عبور الفحوى] من الكاتب المبدع إلى جمهوره[٢٥٤] فكأن الترقيم جسر بين عقلين[٢٥٥] أو قل هو بمثابة سفير منتج النص لدى قرائه[٢٥٦]. لذا يؤكد جاك دريون أن «الترقيم ليس قضية تركيب أو تنفس بقدر ماهو نتيجة حتمية لشكل معين من أشكال التفكير. أما القاعدة الضابطة له فهي تلك التي تقتضيها الفكرة المعبر عنها. بل إن الغاية المرتجاة منه تنبع من صميم التفكير ذاته»[٢٥٧]. ثم إن ربط وظائف الترقيم بمطلب الفهم والإفهام يجعل الوقف في حد ذاته ظاهرة خاضعة للمنطق. يقول نوفارينا في هذا الصدد «إن الفكرة تتنفس»[٢٥٨] أي إن الوقف ليس مستقلا وإنما هو من توابع التفكير أي إن السكتات المقررة بمقادير مضبوطة في مواضع معينة ليست مجرد محطات تنفسية بالمعنى البيولوجي للتنفس، وإنما هي في المقام الأول وقفات معنوية[٢٥٩]. فالعبرة من الناحية اللغوية ليست بأن يستعيد القارىء نفسه بل المهم أن يتعاطى القارىء السكت بمقادير معلومة وفي مواضع محددة من السلسلة المنطوقة رفعا للبس وصونا لمقصد المتكلم عن التبدل.

الهوامش

(١) لطفي عبدالوهاب يحيى: دراسات في العصر الهلنستي، ص٢١٩.
(٢) Heichhelheim: Auswaridge Bevolkerung in Ptolmerreich, p. 54.
(٣) لطفي عبدالوهاب يحيى: المصدر السابق ص١٨٦ - ١٨٧.
(٤) المصدر ذاته، الصفحتان كلتاهما.
(٥) راجع التفاصيل في Encyclopaedia of Librarianschip ص٢٠٢ ومايليها.
(٦) عبدالستار الحلوجي: لمحات من تاريخ الكتب والمكتبات ص١٤.
(٧) المرجع السابق ص١٦.
(٨) المرجع السابق ص١٧.
(٩) زكي علي: مصر في عهد البطالمة ص٢٥٨.
(١٠) علوم اليونان وسبل انتقالها إلى العرب، ترجمة وهيب كامل، ص٩.
(١١) المصدر نفسه، الصفحة ذاتها.
(١٢) زينودوت الأفيزي (٣٢٠ - ٢٤٠ ق.ت.ص) Zenodote Ephèse نحوي إغريقي عين أول أمين لمكتبة الإسكندرية فهيأ أول «نشرة نقدية» edition critique لأشعار هوميروس حيث رام استجماع شتى النسخ من الإليادة: مجموعات أرغس وخيوس، النسخة التي صححها أرسطو لتلميذه الأسكندر المقدوني، مجموعات كريت وقبرص إلخ. ثم أخذ يقارنها ويقابل بينها منقيا إياها من الإضافات الزائدة على الأصل interpolation، حتى لقد علا تنظيمه للحمة اليونان الشهيرة على طرائق أرسطو ومعاونيه واعلير إيما تمخض عنه إنجازه من تقسيم للنص إلى أبواب وفصول، وتدبيج له بالعناوين الفرعية وخطه بالهوامش والملاحظات..) بمثابة التوطئة والتمهيد لأعمال أرسطوفان البيزنطي واضع أول جهاز للترقيم في التاريخ.
(١٣) اللهجات اليونانية عديدة جدا رفدت بها أمواج الغارات الهندو - أوروبية المتعاقبة على العالم الإيجي minde égéen ويسلكها أولو الاختصاص ضمن أربع عائلات:
أ - الآخية achén: لهجات أركاديا وقبرص وبمفيليا وكلمسوس
ب - الأيولية éolien: لهجات تساليا وبيوتيا وآسيا الصغرى
ج - الدورية dorien: لهجات لاكونيا وكريت ودبسيا وثيرة وأركاديس وإيتاليا وإيبير وصقلية
د - الأيونية ionien: لهجات أتيك وأربي وسيكلاد وجزء من آسيا الصغرى.
(١٤) حول ظهور الكتابة وتطور أنظمتها انظر:

M. Cohen0 La grande invention de l'écriture et son évolution, paris 1918.
- D. Diringer: The Alphabet, New York, 1949.
- J. Friedrich, Geschichte der Scrift unter besonderer Berücksichtigung ihrer geistigen Entwicklung, Heidelberg, 1966.
- I.J. Geib, A. Study of Writing: The Foundation of Grammatology, London 1052.

(١٥) أحمد هبو: الأبجدية، نشأة الكتابة وأشكالها عند الشعوب ص٥٥.
(١٦) Nina Catach, les premiéres virgules, in l' Histoire no. p. 66.
(١٧) Ibid.
(١٨) R. Pfeiffer, History of classical Scholarship. From the Beginnings to the End of the Hellenistic Age, Oxford, 1968 p. 179.
(١٩) Mc Dermott, op. cit., p. 8.
(٢٠) Ibid.
(٢١) إن الخلاف على أشده حول زمن وجود زرتشت حيث إن عدة روايات يونانية ترده إلى الاف السنين قبل المسيح: يقول خسانثوس Xantus إنه عاش قبل حملة (خشيرشاه) الهخامنشي على اليونان بحوالي ستة الاف سنة بينما يقول هرمودوروس Hermodoros إنه عاش قبل حرب طروادة بقرابة خمسة الاف سنة ويزعم بروسوس Broses المؤرخ الكلداني أن زرتشت ولد حوالي ٢٣٣٠ق.م. أما الزرتشتيون أنفسهم فيقولون إن نبيهم ولد في حدود سنة ٦٢٠ ق.م. وقتل عن سن تناهز السابعة والسبعين في بيت النار بيلخ عندما اغار عليها أرجاسب الطوراني.
(٢٢) تاريخ طبرستان لابن اسفنديار، ج١ طبعة عباس إقبال طهران، ص١٩.
(٢٣) حسين مجيب المصري: صلات بين العرب والفرس والترك، ص١١٧.
(٢٤) بوداود: كاتها، بمبي ١٩٢٧، ص٣٩.
(٢٥) Encyclopaedia Universalis, Tome 10, entre: Latin.
(٢٦) Henri- Jean Martin, le livre fratais sous lancien régime, p. 228.
(٢٧) Mc Dermott, Punctuation for Now, p. 9.
(٢٨) Histoire générale des civilisations, tome III: Edouard Perroy et al., Le moyen ge p. 461.
(٢٩) W. Dewright: History of Civilization, Tome 17, p. 15.

(٣٠) Petit Robert 2, p. 306, Larousse Omnis p. 316-317.
(٣١) Byzantine Civilisation, p. 280.
(٣٢) Loco. Cit.
(٣٣) Norman H. Bayes et al., Byzantium, An introduction to East Roman Civilization,p. 198.
(٣٤) Loco. cit.
(٣٥) Byzantine Civilisation, p. 269.
(٣٦) LOco. cit.
(٣٧) LOco. cit.
(٣٨) Ibid, p. 279.
(٣٩) Loco. cit.
(٤٠) Norman H. Baynes et al., op. cit. p. 220.
(٤١) Ibid, p. 461.
(٤٢) Edouard Perroy et al., op. cit. p. 460.
(٤٣) Ibid, p. 461.
(٤٤) Ibid, p. 464.
(٤٥) Loco. cit.
(٤٦) Encyclopaedia Universalis, op. cit.
(٤٧) Loco cit.
(٤٨) W. Dewright, op. cit. p. 1.
(٤٩) Loco. cit.
(٥٠) Loco. cit.
(٥١) Encyclopaedia Universalis, Corpus, 10 p. 1028.
(٥٢) W. Dewlight, ibid, p. 3.
(٥٣) Ibid, p. 5.
(٥٤) Encyclopaedia Universalis, corpus 10, p. 1028.
(٥٥) W. Dewright, op. cit., p. 13.
(٥٦) Mc Dermott, op. cit., p. 10.
(٥٧) Institutiones divinarum et saecularium Literarum.
(٥٨) Etymologies, Senteces.
(٥٩) Nina Catach, la ponctuation, p. 18.
(٦٠) Peaul Seanger, Manières de lire médiévales p. 132.
(٦١) Loco.. cit.
(٦٢) ينتمي العلماء الذين استقطبهم العاهل الفرنجي إلى بطانته إما بلاط اللمبارديين أمثال بطرس البيزي وبطرس الأكيلي والشماس بولس، أو إلى إسبانيا مثل ثيودولف، أو إلى إيطاليا مثل بول دياكر. لكن الدور الأساس في عملية الإحياء والنهضة قام بها الأنجلوسكسونيون، وفي مقدمتهم الكوين، تلميذ إجبرت Egbert وأصيل مقاطعة يورك York حيث اجتمع به شارلمان صدفة في إيطاليا فاستقدمه إلى بلاطه (٧٨٢م) ليتتلمذ عليه أولا، ثم ليكلفه على خطوط الثقافة في الغرب، بما هو رجل دين ونحو وبلاغة وديالكتيك، فوق كونه بلغ الذروة في استيعاب ثقافة العصر.
(٦٣) فيما يخص تفاصيل برنامج التكوين الثقافي والتعليمي انظر:
Edouard Perroy et al., op. cit. p 168-163
(٦٤) Encyclopaedia britannica, op. cit., p.274.
(٦٥) Mc Dermott, op. cit., p. 12.
(٦٦) Grand Larousse des Lettres, Tome 5, p. 4458.
(٦٧) Mc Dermott, op. cit., p. 13 and Encyclopaedia Britannica, op. cit. p. 275-276.
(٦٨) Loco. cit.
(٦٩) Encyclopaedia Britannica, op. cit., p. 276.
(٧٠) Grohmann, Adolf. From the world of Arabic Papyri. Cairo, Al-Marif Press, 1952 p. 23.
(٧١) عبدالستار الحلوجي، المخطوط العربي، مكتبة الصباح، جدة ص. ١٤٨.
(٧٢) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.
(٧٣) المرجع نفسه، الصفحة عينها.
(٧٤) Lotman, Jury (1977) The Structure of the Artistic Text, trans. by Rouald Vroom, Michigan Slavic contributions, 7 (Ann. Arbor, Mich.: University of Michigan) p. 21, 48-61.

(٧٥) Scheub, Harold (1977) Body and Image in Oral Narrative Performance, New Literary History, 8, p. 345.
(٧٦) القلقشندي: صبح الأعشى في صناعة الإنشاء - الطبعة الأميرية بالقاهرة ١٩١٣ ج١ ص٩١.
(٧٧) الأشموني: منار الهدى في الوقف والابتداء، طبع مكتبة مصطفى البابي الحلبي بمصر ١٩٣٤ ص٤.
(٧٨) المصدر السابق الصفحة نفسها.
(٧٩) المصدر السابق الصفحة ذاتها.
(٨٠) المصدر السابق ص٧.
(٨١) المصدر السابق، الصفحة نفسها.
(٨٢) المصدر السابق، الصفحة نفسها.
(٨٣) المصدر السابق ص ١٠.
(٨٤) ابن الجزري: النشر في القراءات العشر، دار الكتب العلمية، بيروت ج١ ص٢٣٠.
(٨٥) المصدر السابق ص٢٢٩.
(٨٦) المصدر السابق ص٢٤٢.
(٨٧) المصدر السابق ص٢٣٠ - ٢٣١.
(٨٨) الأشموني: منار الهدى في الوقف والابتداء ص٥.
(٨٩) أبو عمرو الداني: كتاب النقط تحقيق محمد أحمد همان، دار الفكر المعاصر، لبنان، بيروت ١٩٨٣ ملحق بكتاب (المقنع في معرفة مرسوم مصاحف أهل الأمصار، ص١٣٤.
(٩٠) المرجع السابق ص١٣٦.
(٩١) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
(٩٢) أحمد زكي باشا: الترقيم وعلاماته في اللغة العربية، نشر مكتب المطبوعات الإسلامية بحلب ص٩.
(٩٣) القلقشندي: صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، الطبعة الأميرية بالقاهرة ١٩١٣ ج٣ ص٦.
(٩٤) أحمد زكي باشا: علامات الترقيم في اللغة العربية ص١.
(٩٥) Academic American Encyclopedia, v.15, p.624.
(٩٦) Mc Dermott, op. cit., p.14.
(٩٧) La manière de bien traduire une langue en aultre (sic), Dolet 1540.
(٩٨) Davantage de la ponctuation de la langue françoyse (sic). Dolet 1540.
(٩٩) Encyclopædia Britannica, op. cit., p. 176.
(١٠٠) Michel Salvat, op. cit, p. 4459.
(١٠١) Loco. cit.
(١٠٢) Loco cit.
(١٠٣) Nina Catach, Histoire de lorthographe fran aise, 1968
(١٠٤) Encyclopaedia Britannica, op. Citp 277.
(١٠٥) Edmonson, Munro E. (1971) Lore: An Introduction to the Science of Folklore and Literature (New York: Holt, Rinehart and Winston) p. 323.
(١٠٦) Jeorges Mounin: Histoire de la linguistique des origines au 20ème siécle, P.U.F., 1967 (3ème éd., 1974).
(١٠٧) الدكتور عبدالسلام المسدي: «التفكير اللساني في الحضارة العربية»، الدار العربية للكتاب ليبيا - تونس ١٩٨١ ص٢٣.
(١٠٨) Nina Catach, Les premières virgules, in l Histoire op. 66.
(١٠٩) وقد طبع بورشة السربون في السنة ذاتها متضمنا العلامات التالية: الفاصل - النقطة تحت السطر colon - الفاصل المنقوط فوقيا periodus - الفاصل المنقوط تحتيا comma - الأقواس - القسمة البسيطة division simple - القسمة المضاعفة division double.
(١١٠) Jacques Drillon: Traité de ponctuation française, éd. Gallimard, collection Tel, 1991, p. 26.
(١١١) T. Julian Brown, Punctuation, in Encyclopaedia Britannica, London, 1985, Tome XXVI, p.176.
(١١٢) أنور الجندي: أحمد زكي باشا الملقب بشيخ العروبة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، ص١٨٦.
(١١٣) المصدر السابق ص٢٧٠، ومن أيات عجيبه أنه كان عادة ما يصدر مقالاته بقوله: «عني وحدي خلوا النبأ الصادق، فعندي وحدي الحجة الصحيحة والبرهان الناطق.
ودع كل صوت غير صوتي فإنني أنا الطائر المحكي والآخر الصدى». المصدر السابق ص١٨٤.
(١١٤) المصدر السابق، الصفحة ذاتها.
(١١٥) المصدر السابق، ص٢٦٧.
(١١٦) المصدر السابق، ص٢٧١.
(١١٧) المصادر السابق، ص ١٩١.
(١١٨) أحمد حسن الزيات: من وحي الرسالة ج١ ص١٤٥.
(١١٩) The Hutchhonson Encyclopaedia, Singapore 1990, pp. 923-924.
(١٢٠) John Mc. Dermott: Punctuation For Now, London, Macmillan 1990, pp. 14-15.

(١٢١) 6d., Tome VIP. Encyclopédie Soviétique, Moscou 1983, 26227

(١٢٢) A. Lorenceau, La ponctuation au XIXléme siécle, in Langue Fran fév. aise n45 1980, p. 52.

(١٢٣) Loco. cit. p. 54.

(١٢٤) Loco. cit. p. 53.

(١٢٥) ibid.

(١٢٦) Claude Gruaz, Recherches historiques et actuelles sur la ponctuation, in Langue français n45 fév. 1980. p. 12.

(١٢٧) , p.33. Unités de lecture Christiane Marchello - Nizia Ponctuation et

(١٢٨) fév. 1980 p.12. ‎ﺀaise n Claude Gruaz, Recherches historiques et actuelles sur la ponctuation, in Langue fran

(١٢٩) Le Grand Larousse, Librairie Larousse, paris 1987, Tome 3, p. 1997.

(١٣٠) aise, 6d. Flammarion, p. 367. hui, guide alphabétique de langue fran et al., La grammaire d'aujourd M. Arrivé

(١٣١) راجع تلك الأوجه في الصفحات ١٦٢ - ٢٥٥ من كتاب aise, 6d. Gallimard, Paris 1991. de Ponctuation fran Jacques Drillon, Traité

(١٣٢) Robert L. Champan (Drew University), Punctuation, in Encyclopaedia Americana, Dluxe Library Edition 1990.

(١٣٣) Alexander Beiling: Das Princip der deutschen,. Interpunktion, nebst einer Ubersichtlichen Darstellung ihner Geschichte (1880).

(١٣٤) A.B. Chapiro, Les bases de la ponctuation russe (en russe), Moscou 1955.

(١٣٥) Alexander Beiling, Das princip der deutschen. Interpunktion, nebst einer Ubersiachtlichen Darstellung ihner Geschichte (1980).

(١٣٦) Jean Dubois et al., Dictionnaire de Linguistique, Librairie Larousse, Paris 1973, p. 276.

(١٣٧) Loco. cit., p. 505.

(١٣٨) راجع الصفحات ٥٠٣ - ٥٠٥ من للرجع السابق.

(١٣٩) ibid.

(١٤٠) عبد القادر الفاسي الفهري: اللسانيات واللغة العربية، دار توبقال للنشر، الكتاب الأول، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٨، ص٥٦.

(١٤١) Walter J. ong, Orality and Literacy, Methuen, London - New York, last edition 1992, p. 235.

(١٤٢) ibid.

(١٤٣) Loco. cit., p. 237.

(١٤٤) Loco. cit., p. 222.

(١٤٥) Dubois et al., op. cit., p. 175.

(١٤٦) Roger Laufer, Du ponctuel au scriptural, in Langue fran aise n45 fevr. 1980. p. 77.

(١٤٧) Walter J. On g Orality and Literacy, Methuen, p. 53.

(١٤٨) Siertsema, B. (1955) A Study of Glossematics: Critical sur vey of its Fundamental Concepts (The Hague: Martinus Nijhoff) p. 23.

(١٤٩) Walter J. Ong., Orality and Literacy, p. 54.

(١٥٠) Ibid

(١٥١) Nina Catach, op. cit., p.16.

(١٥٢) Dubois et al., op. cit., p. 175.

(١٥٣) Nina Catach, op. cit., p. 16.

(١٥٤) Glaude Gruaz, Recherches historiques et actuelles sur la ponctuation, in Langue fran fév. aise n45 1980, p.8.

(١٥٥) Ibid

(١٥٦) محمد شكري عياد: موسيقى الشعر، ص٩.

(١٥٧) المرجع السابق ص١٠.

(١٥٨) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر العربي.

(١٥٩) نفسه

(١٦٠) محمد شكري عياد: موسيقى الشعر ص٣٦٠.

(١٦١) محمد مندور: الشعر العربي، مجلة جامعة الإسكندرية، ع٥، ص١٤٤.

(١٦٢) محمد شكري عياد: موسيقى الشعر، ص٣٢٠.

(١٦٣) Jean Dubois et al., Dictonnaire de linguistique, Larousse 1973, pp. 365-366.

(١٦٤) Editions, paris 1984 pp. 260-261. Bernard Dupriez, Gradus: les procédés littéraires, Union générale d

(١٦٥) Discussion and further comments in New Direction in the Study of Language, MIT Press, 1976, pp. F. Goldman - Eisler 109-130.

(١٦٦) مجلة فصول، المجلد ٦ عدد ٤ سنة ١٩٨٦ ص١٨٨، والدراسة الوحيدة المتوفرة عن النبر في العربية هي تلك التي أعدها إبراهيم أنيس وعرضها في فصل موجز من كتابه الأصوات اللغوية.

(١٦٧) الدكتور عبدالسلام المسدي: التفكير اللساني في الحضارة العربية، الدار العربية للكتاب، ليبيا - تونس ١٩٨١، ص٢٦٥.

(١٦٨) الطيب البكوش، التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث، تونس ١٩٧٣، ص٧٨.

(١٦٩) ابن سينا: كتاب الشفاء، الفن التاسع، تحقيق عبدالرحمن بدوي، القاهرة ١٩٦٦ ص٦٧.

(١٧٠) ص٤.
(١٧١) ص٢٣٣.
(١٧٢) ابن سينا: الخطابة (الفن الثامن): تصدير ومراجعة الدكتور إبراهيم مدكور - تحقيق الدكتور محمد سليم، نشر وزارة المعارف العمومية بمصر، ١٩٥٤ ص ٢٢٢ - ٢٢٣.
(١٧٣) المرجع السابق ص١٩٩.
(١٧٤) المرجع السابق ص١٩٨.
(١٧٥) تمام حسان: مناهج البحث في اللغة، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٧٩: الصفحات ١٩٨ - ٢٠٤.
(١٧٦) المرجع السابق ص ٢٠٢ - ٢٠٣.
(١٧٧) ابن النحاس: القطع والائتناف، تحقيق أحمد خطاب العمر، سلسلة إحياء التراث الإسلامي ١٩٧٨، ص٩٣.
(١٧٨) ديفيد ابركرومبي: مبادىء علم الأصوات العام، ترجمة وتعليق الدكتور محمد فتيح، مطبعة المدينة، القاهرة، ص ١٠٤.
(١٧٩) المرجع السابق ص١٥٧.
(١٨٠) المرجع السابق ص١٥٨.
(١٨١) المرجع السابق ص١٦٥.
(١٨٢) المرجع السابق ص١٦٣ - ١٦٤.
(١٨٣) John Mc Dermott, Punctuation for now, p. 17.
(١٨٤) Nina Catach, Présentation, in Langue fran fév. aise n45 1980, p.24.
(١٨٥) Michel Arrivé et al., La grammaire d'aujourd'hui, gudie alphabetique de linguistique française, Flammarion, Paris 1986, p. 537.
(١٨٦) Michel Salvat: La ponctuation, in Grand dictionnaire des lettres, Larousse, tome 5éme, p. 4457.
(١٨٧) John Mc Dermott, op. cit., pp. 5 - 6.
(١٨٨) Nina Catach, Loco. cit., pp. 4 - 5.
(١٨٩) محمود محمد الطناحي: مدخل إلى تاريخ نشر التراث العربي (مع محاضرة عن التصحيف والتحريف)، نشر مكتبة الخانجي بالقاهرة، ١٩٨٤ ص٢٠٤.
(١٩٠) John Mc Dermott, op. cit., pp. 5-6.
(١٩١) راجع أمثلة متنوعة عن ذلك في كتاب MC Dermott آنف الذكر، الصفحات ٦ - ٧.
(١٩٢) Compton s Pictured Encyclopaedia, printed in U.S.A., Chicago 1948, volume 11, pp. 366-368.
(١٩٣) ibid.
(١٩٤) ibid.
(١٩٥) علي الجارم ومصطفى أمين: البلاغة الواضحة، دار المعارف بمصر، ١٩٩٣ ص٧.
(١٩٦) Nina Catach, op. cit., pp. 21 - 22.
(١٩٧) Jean Perrot, op. cit., p.69.
(١٩٨) Glaude Gruaz: Recherches historiques et actuelles sur la ponctuation, op. cit., p.13.
(١٩٩) Claude Gruaz, op. cit., pp. 21 - 22.
(٢٠٠) Roseline Grépy, L interpretation des signes dans l écriture, III, La ponctuation et les chiffres, p. 250.
(٢٠١) FRancine Gastambide, Graphologie, in Encyclopaedia Universalis.
(٢٠٢) Roseline Grépy, op. cit., p. 23.
(٢٠٣) Loco. cit., p. 25.
(٢٠٤) Loco. cit., p.22.
(٢٠٥) ibid.
(٢٠٦) Francine Gastambide, Graphologie, in Encyclopaedia Universalis.
(٢٠٧) Michel Fayol, Une approche psycholinguistique de la ponctuation, p.21.
(٢٠٨) لمزيد من التفاصيل عن الترقيم من زاوية علم النفس اللغوي عد إلى:
R.S Baldutyn et al., Psycholinguistics, approach to a theory of punctuation, in Journal of Reading Behavior, np10,1978
(٢٠٩) Claude Gruaz, op.. cit., p. 13.
(٢١٠) Roger Laufer, Du ponctuel au scriptural, in Langue française n 45 févr. 1980 p. 24
(٢١١) Nina Catach, op. cit., 27.
(٢١٢) ibid.
(٢١٣) Ong, Walter J. (1978). Literacy and olrality in Our Times, A D E Bulletin, 58 (September), pp. 27-28.
(٢١٤) Ong, Walter J. (1992). Orality and Literacy, p. 220.
(٢١٥) Loco. cit., p. 221.
(٢١٦) Loco. cit., p. 222.
(٢١٧) محمد شكري عياد: موسيقى الشعر ص١٠٣.

(٢١٨) Claude Gruaz, op. cit., p9.
(٢١٩) Jacques Drillon, Traité de ponctuation fran aise, pp. 88-89.
(٢٢٠) Annette Lorenceau, La ponctuation au XIX siécle, in Langue fran fév.aise n 45 1980, p.56.
(٢٢١) Claude Gruaz, op. cit., p. 12.
(٢٢٢) ibid
(٢٢٣) Annette Lorenceau, La ponctuation au XIXé s., op. cit., pp. 50-59.
(٢٢٤) ibid.
(٢٢٥) John Mc Dermott, Punctuation fo Now, p.19.
(٢٢٦) Roger Laufer, Du ponctuel au scriptural, op. cit., p. 86.
(٢٢٧) Grevisse, Le bon usage, Duculot 1980, p. 1412.
(٢٢٨) Dictionnaire actuel de la langue fran – aise Flammarion, paris 1991, p. 891. Dictionnaire encyclopédique Lidis, Paris 1973. -
(٢٢٩) Grevisse, op. cit., pp. 1414- 1420.
(٢٣٠) Christiane Marchello-Nizia, Ponctuation et unités de lecture p.13.
(٢٣١) Encyclopaedia Britannica, op. cit., p.275.
(٢٣٢) المعجم الكبير للغة الروسية (باللسان الروسي)، موسكو ١٩٨٦، المجلد ٢١ ص٢٣٧ – ٢٣٨.
(٢٣٣) انور الجندي، أحمد زكي باشا الملقب بشيخ العروبة، ص٢٨١.
(٢٣٤) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.
(٢٣٥) محمود رشدي خاطر وآخرون: تطوير مناهج القراءة في مراحل التعليم العام، ص١١ – ١٢.
(٢٣٦) استقينا هذه الإحصائية من دراسة الاستاذين أ. دنيلسن A. Danielson و ل. لاسوريسا L. Lasorsa (جامعة تكساس Texas – ولاية أستن Austin) التي تم الاعتماد فيها على تجريد ٢٤٠ رواية بريطانية وأمريكية.
(٢٣٧) The Chicago Manual of Style, USA, 1982, 13th édition, p. 132.
(٢٣٨) The Hutchonson Encyclopedia, Singapore 1990, p. 922 - 923.
(٢٣٩) John Mc Dermott, Punctuation for Now p.17.
(٢٤٠) Le Grand Robert de langue fran aise, 1985, pp. 588 - 589
(٢٤١) Dictionnaire Quillet, Strasborg 1971, Tome 3.
(٢٤٢) حول مفهوم «الأعضر الأسلوبية» Ogès stylistiques راجع: Journal of reading, december 1989.
(٢٤٢) عبدالرشيد الصادق محمودي: من الشاطىء الآخر (ما نشر في حينه إلى ينشر سابقا)، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، الطبعة الأولى، بيروت ١٩٩٠، ص٢٨ – ٢٩.
(٢٤٤) Annette Lorenceau, La ponctuation chez les écrivains d aujourd'hui, in langue fran aise 45 fév. 1980.
(٢٤٥) Loco. cit.
(٢٤٦) Loco. cit.
(٢٤٧) Jaques Drillon, Traité de ponctuation fran aise, p.102.
(٢٤٨) Annette Lorenceau, op. cit.
(٢٤٩) Jacques Drillon, op. cit., pp. 103-104.
(٢٥٠) Jacques Drillon, op. cit., p. 69.
(٢٥١) Loco. cit., p. 70.
(٢٥٢) The Chicago Manual of Style, U.S.A., 1982 th édition, p. 132.
(٢٥٣) American Encyclopedia, U.S.A. 1991, Volume 23, p.6.
(٢٥٤) jacques Drillon, Traité de ponctuation fran aise, p.10.
(٢٥٥) ibid.
(٢٥٦) ibid.
(٢٥٧) Loco. cit, p. 135.
(٢٥٨) Loco. cit, p. 102.
(٢٥٩) Dubois et al., Dictionnaire de linguistique, pp. 365 - 366.